Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО
ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

№ 21 (613) ЦЕНА 20 коп.
10 МАЯ 1934 г.

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО - ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

Всесоюзная библиотека имени В. И. Ленина

„ДОМ КИНО" открыт!

Мне кажется, первое, что мелькнуло в сознании каждого киноработника, пришедшего на открытие, это: «Не может быть!» Московские кинематографисты ходили по мягким коврам, сидели на удобнейших креслах, смотрели прекрасные картины лучших советских художников, просматривали последние заграничные киножурналы, пробовали новенькие кии в биллиардной, удивлялись комфорту и уюту и смотрели друг на друга... неверящими глазами, как бы спрашивая: «Неужели все это наше, неужели же действительно существует Дом кино?» И было всем по-настоящему радостно оттого, что Дом кино действительно существует, оттого, что разрушена, наконец, отчужденность киноработников друг от друга, внутренняя замкнутость киносреды, изолированность ее от творческих работников смежных искусств, от широкой, советской, научной, рабочей общественности.

Было радостно не только киноработникам; но было радостно за них и **т. Боярскому**, и **т. Динамову**, и **т. Ангарову**, и **тт. Киршону, Вишневскому, Афиногенову**, многим и многим, пришедшим приветствовать кинематографический отряд советского искусства с большим праздником открытия Дома кино.

Хорошо и правильно сказал о задачах Дома **т. Довженко**. Его долго и горячо приветствовали, зная, сколько сил и энергии отдал Довженко Дому кино, несмотря на напряженнейшую работу над «Аэрградом». Его слово ярко определило место Дома кино в том, что мы, вся страна создаем сегодня и к чему придем завтра.

Повседневным участием каждого киноработника в социалистическом строительстве должна быть проникнута вообще вся работе РосАРРК, органической частью которой является Дом кино.

К сожалению, эта неоспоримая истина не была уяснена руководством РосАРРК, в течение долгого времени вдохновенно бездействовавшим. Характерно, что председатель РосАРРК **т. Пудовкин** в своем выступлении на открытии ограничился лишь тем, что поблагодарил тт. Боярского и Шумяцкого за помощь по созданию Дома. И ни слова не сказал о задачах и возможностях РосАРРК в связи с открытием Дома, не связал с этим фактом новые задачи работы РосАРРК.

Нельзя было на открытии совершенно обойти молчанием самое существование АРРК, пройти мимо существования организации, как это сделал ее руководитель т. **Пудовкин**. Едва ли несколько слов самокритической оценки деятельности АРРК омрачили бы радость открытия Дома. Наоборот, оно призвало бы к большой бдительной активности, настоящей работе, которой в АРРК не было.

А ведь именно исключительной «боеспособностью» АРРК можно объяснить слабое **содержание** вечера открытия, неслаженность, растянутость и бесцветность программы, наконец, состав участников вечера, среди которых не было многих, кого хотелось бы видеть в Доме кино не только в день его открытия. Совет Дома кино, возглавляемый А. П. Довженко, проделал большую и ценную работу. Много сил и энергии было потрачено т. Довженко на создание красивого, богатого, уютного, помогающего отдыху и работе клуба Дома кино. И потрачено не зря. В этом убедились все, посетившие хорошо оборудованное и художественно оформленное здание клуба.

Одновременно с работой Совета, подготавливавшего к открытию самый Дом, бюро РосАРРК, возглавляемое т. Пудовкиным, казалось бы, должно было подготовить программу открытия, наметить и определить структуру и содержание его работы, содержание первых же дней после открытия. С этой задачей бюро РосАРРК не справилось. Было много совещаний, но все они прошли безрезультатно, ибо первый же день после открытия ничем не заполнился. То же самое и второй, третий... Эти дни Дом совсем пустовал.

Открытие Дома прошло 4 мая. 5 мая по всему городу, по всем кинофабрикам должна была быть развешена программа работы Дома кино на какой-то период. Этого не было сделано, поэтому и образовался провал. Ибо киноработники, члены АРРК не были ориентированы, не знали, когда и что в Доме кино происходит, в какие часы он работает.

Нельзя, чтобы Дом кино с первых же дней своего существования работал так же плохо, как до сих пор работала АРРК. Наоборот, нужно чтобы на основе возможностей Дома кино начала хорошо работать вся арковская организация. Центральное бюро РосАРРК обнаружило свою полную неработоспособность. Наряду с вопросом о руководстве назрел и второй, не менее важный вопрос **о работе ячеек АРРК на предприятиях**. До сих пор ячейки бездействовали и хирели потому, что не было **никакого** обобщающего и направляющего **руководства**. АРРК не сможет практически повседневно заниматься в Доме кино каждой без исключения картиной, находящейся в производстве, начиная от зарождения темы и кончая завершением создания фильмы. Не сможет, ибо все-таки производство остается производством, и производственную жизнь целиком из фабрики — **не перенесешь** в Дом кино. Это надо понять. Ячейки АРРК на кинофабриках необходимы. А в Доме кино будет происходить общение этих ячеек, разрешение возникающих у них проблемных вопросов, интересующих не только данную ячейку, но и всю АРРК.

РосАРРК нужно немедленно начать укрепление ячеек АРРК на кинофабриках. Этому помогут местные партийные комитеты. Секретарь парткома Московской фабрики Союзкинохроники т. Чухин занимается оживлением работы фабричной ячейки АРРК. Не случайно также секретарь парткома Потылихи т. Хаберев принял активное участие в недавнем заседании РосАРРК, посвященном программе дальнейшей работы Дома кино.

Нельзя механически, свыше насаждать в Доме кино различные секции, кружки, семинары. Все это следует лишь предполагать как возможные в дальнейшем формы работы и организовывать по мере роста актива, который сейчас, на сегодняшнем этапе существования, нужно привлекать в Дом интересной, разнообразной, незамыкающейся в рамки кинотем, стержневой программой.

На нашем кинопроизводстве, есть люди, по-настоящему преданные делу советской кинематографии, делу всего социалистического строительства. Основной состав советских кинематографистов, целый ряд молодых и уже увенчанных славой больших картин мастеров, искренне «поддерживающих платформу советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве», готовы к активной работе в Доме кино, в РосАРРК.

Руководство РосАРРК должно оказаться на высоте и суметь возглавить эту готовность.

Р. КАЦМАН

ПЕРЕЯСЛАВЛЬЦЫ ПЕРЕВЫПОЛНИЛИ ПЛАН

Переяславльская фабрика перевыполнила апрельский план выпуска пленки. По плану фабрика должна была дать 1.340 тыс. метров пленки, а дала 1.392,5 тыс. метров, или 103,9 проц. плана. Мало того, сейчас на фабрике создались условия, благодаря которым можно с уверенностью сказать, что и майский план будет фабрикой выполнен.

Ничего чудесного, никаких фокусов в выполнении апрельского плана не было. Новое руководство фабрики в основном сумело перестроить работу всего аппарата и сделать многое к тому, чтобы руководство стало действительно конкретным, повседневным.

Как на отрицательный момент в апрельской деятельности Переяславльской фабрики нужно указать на некоторые элементы штурмовщины. В дальнейшем фабрика должна отказаться от каких бы то ни было штурмов и форсмажоров в своей работе.

Пример Переяславльской фабрики должен подтолкнуть работников Шостенской пленочной фабрики к ликвидации своего отставания в выполнении плана, ибо условия работы Переяславльской фабрики ни чем не отличаются от условий работы на Шостенской фабрике.

ЛУЧШИЙ ДЕТСКИЙ СЦЕНАРИЙ

В октябре 1933 г. в ХПО № 2 был об'явлен конкурс на лучший детский научно-фантастический сценарий для постановки реж. **Журавлева** на тему о полете на луну. Лучшим был признан сценарий **А. А. Филимонова** «Космический рейс», по которому и осуществляется постановка находящейся сейчас в подготовительном периоде фильмы. На-днях дирекцией Кинокомбината отдан приказ о присуждении А. А. Филимонову премии в размере трех тысяч рублей.

Анкара сердце Турции

УСПЕХ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА

В середине марта, после того как картина «Сердце Турции» была принята соответствующими организациями в Москве, реж. С. Юткевич и я выехали в Турцию для сдачи картины турецкому правительству.

20 марта состоялся просмотр картины для президента Турецкой республики Гази Мустафы Кемаль-паши в его дворце в Анкаре «Чан-Кая» и затем 22 марта картину смотрел весь состав турецкого правительства во главе с премьер-министром Исметпашей.

На обоих просмотрах картина была прекрасно принята и о ее оценке можно судить по печатающимся отзывам.

Правительство поздравляло наше посольство с успехом советского искусства.

ОТЗЫВ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ СОВЕТА МИНИСТРОВ РЕСПУБЛИКИ ИСМЕТ-ПАШИ.

— Я с большим удовлетворением смотрел фильму «Анкара — сердце Турции», снятую советскими киноработниками Юткевичем и его товарищами.

Пишу это в знак большой благодарности.

ИСМЕТ

ОТЗЫВ МИНИСТРА ИНОСТРАННЫХ ДЕЛ ТУРЕЦКОЙ РЕСПУБЛИКИ ТЕВФИК РЮШТЮ-БЕЯ О КАРТИНЕ «СЕРДЦЕ ТУРЦИИ».

— Я знал, что советы во всех областях изящных искусств являются передовыми.

Фильма «Анкара — сердце Турции» стала новым доказательством высокой мощи и способности советского искусства.

Постановка этой фильмы и счастливые наши встречи являются прекрасным выражением отношений между двумя странами.

ТЕВФИК

Через несколько дней после этого мы устроили один за другим несколько просмотров наших советских картин, которые мы специально захватили с собой. Картины «Гроза» и «Окраина» произвели исключительное, большое впечатление на аудиторию, среди коей опять-таки были и президент Кемаль-паша, премьер-министр Исмет-паша и др.

Из фильмы «Анкара — сердце Турции». Пастух ангорских коз в имении Гази

С осени эти картины пойдут в коммерческий прокат по стране.

Нами также велись переговоры насчет дальнейшего совместного сотрудничества турецкой кинематографии с советской. Мы привезли с собой ряд конкретных интересных предложений турецких организаций. В настоящий момент эти предложения у нас обсуждаются, и я полагаю, что одним из них мы воспользуемся, и в этом случае в ближайшее время в Турцию выедут несколько советских киноработников для с'емочной работы.

Реж. С. Юткевич из Стамбула выехал в Париж для ознакомления с европейской кинематографией. Он, между прочим, захватил с собой и экземпляр картины «Сердце Турции», которым там интересовались.

С. ВИТКИН

печать о ФИЛЬМЕ

Картина Юткевича и Арнштама «Анкара — сердце Турции» вызвала много интересных и чрезвычайно положительных откликов в среде турецких и французских журналистов, обсуждавших не раз на страницах печати эту картину.

Ряд как специально кинематографических, так и общих органов, напечатал большое количество рецензий, отзывов и высказываний о фильме.

Турецкий официоз газета «Хакимиет Миллие» поместила статью известного турецкого журналиста **Бурхан Осафа**, дающего характеристику картине, как одного из наиболее волнующих и интересных документов, созданных о молодой Турецкой республике.

Он говорит не только о ценности документального материала, включенного в фильму, но и о самом методе ее построения, о большой организованности нашей с'емочной группы, о том, что «за это дело взялись Анкарский народный дом с его новой машиной, фирма «Ипекфильм» и кинооператоры наших советских друзей. Мы знали, что среди этих трех кинос'емщиков — самые опытные и организованные наши советские друзья, и с интересом ожидали фильму, которую они должны были нам привезти». («Хакимиет Миллие», 25 марта 1934 г.).

Бурхан Осаф говорит о том, что метод, избранный советским режиссером для показа такого события, как праздник десятилетия Республики,— это метод подлинной организации материала, «путь художественной композиции, путь создания настоящего произведения».

«Анкара — сердце Турции!» — этот трепетно живой и столь юный, как наша Республика, лозунг, не только является названием фильмы, но одновременно и его идеей и ключом к его композиционной структуре. Сергей Юткевич, использовав богатые и живые народные картины празднования десятилетия Республики, хотел написать симфонию Анкары и это ему удалось» (Бурхан Осаф).

«Речь Гази, указывающая нации новые пути и цели, дана в фильме очень оригинальным способом, и это самый удачный момент картины. Слышать, с одной стороны, голос вождя, а с другой стороны, видеть то, что он создал, видеть его самого и одновременно слышать его директивы на будущее — это откровение, рождающее энтузиазм» (там же).

Однако, несмотря на восторженные отзывы обо всей картине в целом, ряд критических статей отмечает некоторую неполноту в показе достижений молодой турецкой культуры.

Так в чрезвычайно в общем хвалебной статье о картине, помещенной в той же газете от 23 марта, автор высказывает сожаление по поводу «бедного впечатления», которое производит то обстоятельство, что при упоминании об изящных искусствах видны только упражняющиеся ученики музыкальной школы. Если бы прибавить к этим кадрам несколько картин из Стамбульской академии и уделить также внимание другим отраслям искусства, впечатление было бы более полным.

Чрезвычайно тепло и горячо приняли литературные и искусствоведческие круги эту картину, еще раз доказывающую, как крепнет советско-турецкая дружба.

«Создание нашими друзьями этой фильмы,—пишет одна из газет,—еще раз показывает, что они с большой искренностью принимают участие в наших горестях и радостях. Кроме того именно они дали самый богатый и самый красивый документ, запечатлевающий праздник десятилетия нашей Республики. Фильма «Анкара —сердце Турции» показывает, как молодой советский режиссер понял события этих трех замечательных дней.

Третья услуга, которую нам оказывает эта фильма, заключается в том, что она показывает нашим «национальным» фильмам, вроде «Ипекфирмы», которые досаждают нам всякими «Вюпаризьен» с их ню, что реальные картины нашей национальной жизни могут дать огромные художественные результаты».

«Мы сохраним фильму «Анкара— сердце Турции»,—пишет «Миллиет», как незаконченный альбом. Когда-нибудь, когда подрастут наши сценаристы, мы сами будем ставить картины, подобные этой, и обязательно используем материал этой замечательной симфонии».

Москва, Васильевская, 13. Дом кино РосАРРК

СИСТЕМА, КОТОРАЯ МЕШАЕТ

Д. Эрлих

Принятый ГУКФ на 1934 г. порядок распределения пленки базируется на следующих положениях:

Лимиты пленки для массовой печати распределяются между производственными киноорганизациями.

По каждой из этих киноорганизаций устанавливается количество пленки, на которой будут размножаться картины для каждой прокатной организации (республики).

ГУКФ отобрано 300 названий картин, допускаемых к восстановлению в 1934 году. Эти картины по каждому тресту разбиты на три группы. Установлено, что на восстановление картин первой группы должно быть израсходовано 50 проц. пленки, выделенной данному тресту (производящему картины); для второй группы — 30 проц.; для третьей группы — 20 проц. Нарушение этого соотношения не допускается.

Установлено предельное количество копий для одного названия — 35 копий по звуковой и 75 копий по немой фильме.

Основной порок принятой системы заключается в том, что прокатные организации лимитированы не только общим количеством пленки, но и **твердыми нормами кинопленки по каждой производственной киноорганизации.**

Если, допустим, по условиям наличного фонда фильм, их технического состояния, учета запросов населения в том или ином районе, тот или иной прокатный трест захотел бы для данного периода времени заказать больше копий картин, допустим, Украинфильм или Межрабпомфильм, и меньше копий других производящих трестов или не заказывать их совсем, он этого сделать не имеет права.

При этом в основу распределения пленки для восстановления копий старых фильм положен удельный вес каждого производящего треста в общем прокате, по данным за 1932 год.

Иными словами, в основу распределения положен **только количественный принцип**, но не учтено качество продукции того или иного производящего треста.

И в самом деле, почему Росснабфильм, как это установлено ему по плану ГУКФ, должен заказать Белгоскино копий старых картин общей сложностью 952 тыс. метров и ровно столько же (954 тыс. м) Межрабпомфильм, 3 341 тыс. метров копий Московского кинокомбината, 700 тыс. метров Госкинпрома Грузии и т. д.?

Такое ненормальное положение обусловливается, главным образом, существующей неправильной системой финансирования производящих трестов, именно финансирования их в прямой зависимости от сумм выручки от проката.

При этой системе, действительно, нужно возобновлять в определенной количественной пропорции картины старого выпуска всех трестов, ибо в противном случае тот или иной трест при недостаточном возобновлении старых копий может остаться без средств.

Следовательно, практика распределения пленки подчинена ранее утвержденным финансовым планам производящих организаций, — **и в этом второй порок этой практики.**

В свою очередь распределение пленки по прокатным организациям производится ГУКФ по удельному весу наличного фонда копий в каждой республике и количества киноустановок на 1 января 1933 г.

Этот «принцип» также **насквозь механистичен**, ибо при его применении, равно как и при распределении пленки по производящим трестам ГУКФ, **совершенно не учитываются** (и даже неизвестны ему) **важнейшие элементарные условия.**

Ему неизвестны ни изношенность фонда фильм по отдельным названиям, ни запланированное число экранопей, ни, что особенно важно, заявки с мест, ни соотношение отдельных видов киноустановок в республиках и областях.

А ведь один только учет соотношения сельских стационаров и передвижек должен был значительно влиять на практику тиражирования копий.

Ибо в то время как сельский стационар требует частой смены названий картин, следовательно, нуждается в большем числе названий при относительно меньшем числе копий каждого названия, сельская передвижка, которая в течение 18—20 дней показывает одну только картину (по кольцу), нуждается в относительно меньшем количестве названий и большем количестве копий.

Эти (да и многие другие элементы) совершенно выпадают при планировании ГУКФ распределения кинопленки.

Пленка, грубо говоря, распределяется только по метражу **(как текстильные ткани!)**; в ее распределении преобладают только количественные лимиты и совершенно выпадают качественные требования, понимая под этим не только самое качество картин, но и задачи правильной эксплоатации киносети, регулярного насыщения ее нужными картинами.

Не лучше обстоит дело и у самих прокатных организаций.

Достаточно указать, что Росснабфильм до сего дня **не имеет заявок на восстановление копий** от таких контор, как Московская, Ивановская, Западная, Северная, Азово-Черноморская, ЦЧО.

Механистичность в распределении кинопленки, описанная выше, имевшая место в 1933 г. и в 1934 г., не только не ликвидирована, но, наоборот, **еще более усилена.**

Какие же результаты получаются при применении на практике этой системы?

Трест Росснабфильм должен заказать Госкинпрому Грузии копий старых картин общей длиной в 698 тыс. метров, или при среднем размере копии в 2 тыс. метров — 349 копий. Из них должно быть изготовлено картин 1-й группы (50 проц.) — 175 копий, 2-й группы (30 проц.) — 105 копий, 3-й группы (20 проц.)—70 копий.

Но в **1-й группе** разрешенных к размножению картин Госкинпром Грузии значится **только 2 картины**, во **2-й группе** тоже **2 картины**, в **3-й группе — 20 картин.**

Следовательно, Госкинпром обязан дать для 2 картин 1-й группы 175 копий, для 2 картин 2-й группы — 105 копий и т. д.

Перевести пленку из одной группы в другую трест не может. Не может он выпустить и 2 картины в количестве 175 копий, ибо это превышает другие лимиты, установленные ГУКФ (предельный размер копии на одну картину).

Как быть с 50 проц. всей пленки, ассигнованной Узбекфильм, где нет ни одной картины 1-й очереди?

И как быть с пленкой Белгоскино, у которого имеется только одна картина 1-й группы («Возвращение Нейтана Беккера»). Неужто на эту картину Белгоскино должно потратить половину всей пленки?

Приведем пример по Украинфильм. В его списке 1-й группы 7 картин. На них для Росснабфильм должно быть израсходовано 1 110 тыс. метров пленки, или 550 копий, т. е. в среднем около 80 копий на картину.

Система эта **уже начинает проводиться в жизнь** и уже дает свои первые «плоды».

Перед нами документ — письмо Украинфильм на имя Росснабфильм в копии т. Плетневу (№ 6—13 от 17 февраля 1934 года).

Трест Росснабфильм, исходя из потребных для него по условиям наличного фонда картин, заказал Украинфильм отпечатать: 2 картины 1-й группы общим количеством 9 копий, 3 картины 2-й группы — всего 17 копий, и 3 картины 3-й группы — 20 копий.

Так как таким заказом нарушено установленное т. Плетневым соотношение, трест Украинфильм вполне справедливо сообщает, что **«заказ противоречит общей установке**, а потому его принять к исполнению не можем и просим немедленно скорректировать заказ и выслать его нам».

Комментарии, как говорится, совершенно излишни!

Хорошее, по существу, начинание — положить конец размножению копий негодных картин, отобрать определенное количество картин для восстановления — **бюрократически извращается и опошляется.**

Выводы напрашиваются сами собой. Вместо правильной, основанной на тщательном изучении вопроса линии в деле распределения пленки, вместо осуществления подлинного руководства делом тиражирования копий, как вопроса, имеющего крупнейшее политическое значение, ГУКФ пошел по линии наименьшего сопротивления, **свел разрешение этой задачи к механическому распределению метража пленки**, не имеющему под собой никаких здоровых принципов и тормозящему улучшение обслуживания массового зрителя.

Вся эта, с позволения сказать, «система» распределения пленки должна быть подвергнута **коренному и решительному пересмотру.**

ГУКФ должен умело воспользоваться имеющимся в его руках рычагом в виде права распределения пленки и построить это распределение на здоровых началах.

Должно быть в первую очередь ликвидировано подчинение порядка распределения пленки и тиражирования картин задачам финансирования производящих кинотрестов.

Для этого необходимо в свою очередь ликвидировать то иждивенческое положение, на котором сегодня производство находится у проката, имея возможность не заботиться о выпуске новых картин, зная, что ему все равно **обязаны** заказать копии старых картин и оно все равно будет получать на них деньги.

Переход на систему «купли-продажи» картин (о которой можно подробнее говорить особо)—единственно правильное разрешение вопроса, подводящее здоровые хозяйственные стимулы в борьбе за план кинофабрик.

Пленка для массовой печати должна **распределяться не по производственным трестам, а по прокатным организациям.**

Последние «вольны» заказывать нужное количество картин старых выпусков (в пределах рекомендованного списка) **любого производственного треста и любой кинофабрики**, учитывая реальную потребность проката на территории своей области, т. е. учитывая состояние наличного фонда, его изношенности, необходимости восстановления, развития киносети, качество картин и т. д.

ГУФК на этих же основах должен осуществлять планирование, необходимый контроль и общее руководство тиражированием (ибо почему, например, все новые картины по плану 1934 г. стригутся под одну гребенку при массовой печати), сняв искусственно созданные, порою совершенно абсурдные рогатки, противоречащие всем задачам рационального фильмопродвижения.

Примечание. Редакция газеты «Кино», соглашаясь с основными выводами статьи т. Эрлиха, вновь ставит на обсуждение вопрос о том, какая система проката кинофильм наиболее целесообразна: процентные отчисления, принятые на 1934 г., или купля и продажа, предлагаемая т. Эрлихом.

КИНОХРОНИКА

● Дальневосточное отделение Союзкинохроники (оператор Тамм.) работает над фильмой «Артем — угольная кочегарка». В фильме будет показан Артем в прошлом: тяжелые условия дореволюционного труда, боевые революционные дни и сегодняшний растущий город — новые шахты, многоэтажные дома.

● В Хабаровск приехала с'емочная бригада Союзкинохроники (режиссер — Слуцкий).

Бригада заснимет хабаровские новостройки, «Весну в Хабаровске».

● Группа работников Ленинградской фабрики Союзкинохроники заснята в Псковском районе сверхранний сев.

● В Алма-Ату из Москвы приехала группа киноработников для организации постоянной базы Союзкинохроники в Казакстане.

Специально для Казакстана будет издаваться ежемесячный киножурнал «Казакстан».

УКРАИНФИЛЬМ МОЖЕТ И ДОЛЖЕН РАБОТАТЬ ЛУЧШЕ!

ПОЗОРНЫЕ ПОКАЗАТЕЛИ

Неблагоприятные результаты хозяйственной деятельности по Украинфильм свидетельствуют о том, что как в тресте, так и на фабриках борьбе за внутрипромышленные накопления и за режим творческой экономии не уделяется должного внимания.

Годовой баланс 1933 г. сведен трестом со значительными потерями, составляющими разницу против плана в 2 724 тыс. руб. Эти потери значительно больше потерь треста Союзфильм (1 524 тыс. руб.), несмотря на то, что об'ем производства Украинфильм, примерно, в 3—4 раза меньше.

На каких же конкретно участках работы проявляется прорыв, определивший столь печальные финансовые результаты?

По производству и товарной продукции — кричащее невыполнение плана. По художественным звуковым фильмам план выполнен всего на 66,4 проц., по немым — на 33,3 проц., — а всего на 60,1 проц. Иными словами, положенные усилия и средства, затраченные на производство, не дали никаких положительных результатов.

Помимо крайне неудовлетворительной работы по заготовке сценариев, помимо слабости художественно-политического руководства, невыполнение плана обусловлено **удлинением сроков производства фильм.** Вместо установленной нормы длительности постановки в 9 месяцев по звуковой продукции и в 5—6 месяцев по немой фактическая средняя продолжительность постановки на Украине составляла 13 месяцев по звуковым и 9 месяцев по немым фильмам, даже по «скромным» подсчетам Украинфильм.

Велики простои с'емочных групп, составляющие 550 групподнеи, в том числе по художественным звуковым фильмам 301 групподенъ, по техническим — 123, по немым — 20. Есть основания думать, что эта цифра не полностью учитывает все имевшие место простои на фабриках треста.

Характерно, что из приведенного общего количества простоев Украинфильм относит только 68,3 проц. на так называемые «об'ективные причины» (непогода, болезнь режиссеров и актеров, отсутствие электроэнергии), соглашаясь, следовательно с тем, что **около половины** (если не более) простоев **прямым образом** должно быть отнесено исключительно за счет внутренних **неполадок и плохой организации труда** на кинофабриках Украинфильм. Фактически же под «об'ективными» причинами скрывается немало простоев, отнюдь не «об'ективного» характера.

Немудрено, что и **себестоимость фильм значительно превышает плановые наметки.**

Выпущенная в 1933 г. товарная продукция должна была стоить 2 580 тыс. руб., а фактически обошлась в 5 620 тыс. руб. Таким образом, фактическая себестоимость превысила плановую на 248 проц. Иными словами вместо средней стоимости (по лимиту) в 430 тыс. руб. одна фильма стоит в среднем 937 тыс. руб.

Вместо того чтобы со всей решительностью повести борьбу за жесткое соблюдение лимитов, за сметную дисциплину руководство Украинфильм предпочитает **оправдывать** это явление ссылками на «методологию» планирования и «невоспитанность» творческих кадров. В годовом отчете Украинфильм (л. 2, стр. 5) так и говорится: «Установленный на 1933 г. лимит на художественную звуковую продукцию в сумме 430 тыс. руб. и на немую — 250 тыс. руб. следует рассматривать, **как условную себестоимость** (подчеркнуто нами), потому что ни Госплан, ни ГУКФ не ставили себе задачей установить точную себестоимость...»

Вслед затем делается глубокомысленный вывод: «Очевидно, пока не будут перевоспитаны творческие кадры (сценаристы и режиссеры), эти лимиты не будут достаточны».

Но всякому здравомыслящему читателю становится **очевидным** иной вывод: до тех пор, пока руководство треста и фабрики не поведет на деле жесткую борьбу с бесхозяйственностью и безответственностью с'емочных групп, производственные показатели, и в первую очередь себестоимость фильм, будут в том печальном положении, как сейчас.

Не менее яркими являются и показатели по труду. При выполнении программы на 60 проц. численность рабочих составляет 100,4 проц., а фонд зарплаты израсходован на 97,2 проц. Столь значительный **перерасход фондов зарплаты** идет преимущественно за счет необоснованного роста зарплаты, опережающей производительность труда. Рост зарплаты об'ясняется отсутствием строгого контроля за расходованием средств по отдельным категориям труда. Средняя зарплата превышена против лимита по рабочим на 9,5 проц., по художественно-производственному персоналу — на 4,3 проц., по административно-техническому персоналу — на 13,5 проц., по служащим — на 8,3 проц. и по младшему обслуживающему персоналу — на 9,7 проц. В соответствии с этим по отдельным категориям труда и имеется перерасход фонда зарплаты: по рабочим — на 10 проц., по административно-техническому персоналу — на 9 проц., по служащим — на 5,9 проц.

Работникам украинской кинематографии необходимо практически учесть печальный опыт «роомовщины» и обратить всю энергию на ликвидацию позорного отставания по выполнению количественных и качественных показателей плана.

Б. В—ОВ

Сила привычки

В обычных условиях эта вагонетка передвигалась по рельсам, а сейчас, сердито поскрипывая и покряхтывая, она катится прямо по земле, подталкиваемая звукооператором и двумя помощниками. Несколько актеров и один ассистент в роли экскаваторов срывают кучу морского песка и перекладывают его на вагонетку. Зав. звуковым цехом, дирижируя грабляями, руководит земляными работами творческих работников Одесской комсомольской фабрики. Это отнюдь не субботник, это более или менее **рациональное использование простойной рабочей силы.**

Фабричный механизм в силу привычки вращается, но вращается впустую. Дабы люди совсем не ошалели от безделья, их пытаются занять хоть чем-нибудь.

Это фабрика, которая носит название «Первой комсомольской».

Конечно, переименование фабрики сопровождалось соответствующими декларациями, приветствиями и обязательствами в об'еме, совершенно несоразмерном действительному положению вещей и реальным возможностям кинофабрики.

Переменили вывеску, опубликовали в газетах. Идея создания кинофабрики по производству художественных молодежных фильм силами талантливого киномолодняка погребена в мусоре слов, бумажек и старого наследия.

Весь 1932 г. ушел на доделки и бесконечные поправки сценариев. С'емочная работа разворачивалась и протекала чрезвычайно медленно. По существу 1932 год был годом абсолютно бесплодным.

Лишь в 1933 г. Одесская комсомольская ощутила первые результаты работ. Они не были блестящими: **«Шахта Мария»** режиссера Тасина и **«Каховский плацдарм»** режиссера Штрижака далеко не были шедеврами.

Большое художественное полотно **«Коливщина»** режиссера Кавалеридзе, хотя и занесено в реестр крупных достижений советской кинематографии, но еще ни в какой мере не создает лица **комсомольской кинофабрики.**

Последующие фильмы: **«Поздравляю с переходом»**, **«Сенька с Мимозы»** (детские), **«Приятного аппетита»**, **«Казнь»** (старое название «Острая могила») в звуковом и немом вариантах опять-таки не могут создать самостоятельного, индивидуального имени комсомольской фабрике.

Последняя фильма **«Казнь»** (режиссер Билинский) выпущена в марте 1934 г. и как бы завершает двухлетний период существования Одесской комсомольской кинофабрики. Надо сказать, что это был период в художественном отношении, за исключением «Коливщины», достаточно бесцветный, а в хозяйственном — весьма убыточный.

Сколько убытка дала Одесская фабрика за время с 1928 по 1932 гг.? **Неизвестно.** Во всяком случае, он исчисляется в миллионах рублей.

В 1932 г. убыток был равен 1 200 тысяч рублей. В 1933 г. было выпущено 6 художественных фильм, а потому и убыток за 1933 г. сократился. По балансовому отчету Одесская комсомольская кинофабрика за **1933 г. имела** только **564 тыс. рублей убытка.** Правда, при некоторой расшифровке оказывается, что эта цифра есть результат вычета из потерь в **912 тыс.** рублей, неких весьма условных 348 тысяч рублей накоплений.

Проще говоря, по фильмам Одесская комсомольская за 1932 г. имела убыток 822 тысячи рублей. Сложился этот убыток из систематического перерасхода по всем фильмам без исключения и из непроизводительных затрат.

Так, на постановку фильмы «Коливщина» было израсходовано 688 тыс. рублей при лимитной стоимости ее в 430 тыс. рублей, а сметной — в 311 тыс. рублей.

По фильме **«Казнь»** перерасход менее значителен, но все же он достигает 60 тыс. рублей.

Перерасходуются средства не только по художественным, но и по техническим фильмам. Так, по фильме «Машинист тяжелой врубовой» израсходовано 93 тыс. рублей при лимитной стоимости в 70 тыс. рублей и сметной в 70 264 рубля. Характерно, что фабрика даже сметную стоимость фильмы запланировала выше, чем она получит за эту фильму от заказчика.

Уже сейчас бухгалтерские данные вызывают опасения по фильме **«Большая игра»** (режиссер Тасин). Это переходящая с 1933 г. звуковая художественная фильма, по которой на 1 марта уже было израсходовано около 250 тыс. рублей, при сметной стоимости в 543 310 рублей.

Одесская комсомольская кинофабрика сейчас вся участвует в «Большой игре» Тасина. Закрыта кинолаборатория, ибо и заведующий и его помощник — в Магнитогорске для проявки на месте заснятого материала.

В Одессе вся фабрика стоит в ожидании: вот приедет Тасин, начнется «Большая игра», и кончится томительное безделье.

Безрадостна сейчас жизнь на Одесской комсомольской кинофабрике. Такой же она предвидится и на весь 1934 г. Нечего делать на фабрике. Нечего снимать и некому снимать.

Сегодня у Одесской комсомольской кинофабрики имеется три реальных режиссера: **Лунов, Билинский и Масленков, и ни одного реального сценария.** Больше того, даже запланированные на 1934 г. фильмы ни одна, за исключением «Большой игры», не выпускается в 1934 г., все переходят на 1935 г. Будет переходящей, вероятно, и «Большая игра».

Так обстоит дело с производством 1934 года.

«Веревочка» (режиссер **Маслюков**) — немая. Сценарий пишет Эпик. Рассказывают, что сценарий якобы готов, но еще не утвержден. На этого же режиссера ориентируют сценарий Бела Балаша «Держись, Карлуша». Имеется только либретто, да и то Бела Балаш, кажется, раздумал отдавать его Одесской комсомольской фабрике.

Режиссер Билинский должен ставить фильму **«Веселый край»**, немая по сценарию писателя Марьямова. Но сценария еще нет. Есть только либретто. Имеется либретто и по второй фильме, ориентируемой на режиссера Билинского, «Пограничники», автор — Исаев.

Звуковую фильму «Солдаты» намеревался ставить режиссер **Луков,** но у сценариста Розенштейна что-то не ладится со сценарием. Словом, сценария еще нет.

Наконец, **режиссер Левандовский** будет ставить звуковую мультипликационную фильму «Тук-тук», но лишь с 1 августа.

Итог.

Снимается одна фильма — «Большая игра». Уже запланированы как переходящие фильмы на 1935 г.: «Солдат» и «Тук-тук», но ни та ни другая еще не снимаются.

Больше того, еще ни по одной фильме запуска 1934 г. не начинались даже подготовительные работы, и когда начнутся — неизвестно. А пока кинофабрика стоит.

Есть у фабрики два готовых сценария: писателей **Янковского и Бажана «Сердца двух»** (немой, на материале Красной армии) и **Ковтунова** (сельский, комсомольский), но нет на эти сценарии режиссеров.

Наконец, специально приглашенный из Москвы сценарист Спартак по терминологии официального бюллетеня «оканчивает последнюю редакцию» сценария **«Мы люди военные»** на тему дети и военизация. Но насколько это действительно последняя редакция — неизвестно.

Лениво потягиваются на воротах каменные львы. Копают грядки и судачат операторы. Гуляют из буфета в столовую и обратно полтора десятка штатных актеров. Режиссеры раз'езжают по городам и весям Советского союза. Дирекция бьет челом «варягам» с других фабрик: «Придите и сделайте нашу кинофабрику комсомольской». Сценаристы пишут сценарии и просьбы об авансах. Бухгалтерия подгоняет дела. Рабочие подсобных цехов занимаются мелкими поделками и работой на сторону.

Народные деньги текут: каждый день простоя — это несколько тысяч рублей. И все дальше и дальше отодвигается срок выхода фильмы с Одесской комсомольской кинофабрики.

ЕВГ. ШЕВАЛЬ

руководство

ПО ТЕЛЕГРАФУ

На Первой комсомольской кинофабрике в Одессе производят не только художественные фильмы, но и учебно-технические. Больше того, если исходить только из количественных признаков, то Первая комсомольская, главным образом, занимается производством учебно-технических фильм. В самом деле: по плану 1933 г. на Одесской кинофабрике должны были сделать художественных фильм немых и звуковых — **7 полнометражных единиц, а учебно-технических — 10.** В 1934 г. художественных — 5 единиц, учебно-технических — 15.

За последние два года подобрались кадры режиссеров и операторов. Найдены правильные методы построения учебно-технической фильмы, и режиссеры постепенно специализируются по определенным отраслям знаний.

План 1933 г. Одесская комсомольская по учебно-техническим фильмам недовыполнила, так как большинство фильм, начатых постановкой в 1933 г., были закончены и выпущены в I квартале 1934 года. К числу таких фильм относятся: «Машинист врубовой машины», «Томат», «Уход за судовой машиной», «Уголь», «Серно-кислотное производство» и «Кавказ».

Еще находятся в производстве из числа переходящих с 1933 г. фильмы «Ремонт паровозов», «Ремонт тракторов» и «Дизель».

На фильмах «Ремонт тракторов» и «Ремонт паровозов» нужно остановиться особо, ибо в них, как в зеркале, отразилась вся нелепость организационной структуры и соподчинений по учебно-технической фильме.

Заказ на обе эти фильмы Первой комсомольской кинофабрике в Одессе дал Союзтехфильм. При этом история с производством фильмы «Ремонт тракторов» имеет по крайней мере трехлетнюю давность. По поводу фильмы «Ремонт тракторов» исписаны кипы бумаги. Метраж этой фильмы то возрастал чуть ли не до 45 частей, то падал до 6 и, наконец, стабилизировался на 10 частях. Ставить ее принимались несколько кинофабрик Союза по очереди. В конце концов, фильма попала в Одессу, и ее начали снимать.

Снимают фильму «Ремонт тракторов» всю от начала до конца **в Москве, но силами работников Одесской комсомольской фабрики.**

Примерно такая же история повторилась с фильмой «Ремонт паровозов». Только эту фильму силами работников Одесской фабрики всю от начала до конца снимают в... **Ленинграде.** Естественно, что Одесская фабрика этими группами может руководить только телеграфно.

Чем руководствовались работники треста Союзтехфильм, передавая заказ на «Ремонт тракторов» и «Ремонт паровозов» Одесской фабрике, сказать очень трудно. Приходится предполагать, что Союзтехфильм всячески стремился удорожить стоимость производства этих фильм и помешать руководству работой с'емочных групп.

Одесская комсомольская кинофабрика по учебно-техническим фильмам, помимо выполнения заказов Союзтехфильм, самостоятельно заключает договора с украинскими наркоматами и организациями на производство учебно-технических фильм. Но так как фабрика на выполнение таких договоров пленки не получает, то она прибегает к экономии пленки при выполнении заказов Союзтехфильм и к доставанию пленки всяческими способами. На 1934 г., по заявлению руководителя группы техфильм т. Корик, он может получить заказ от украинских организаций, примерно, на 4—5 единиц, а пленки не имеет ни одного метра. В то же время и экономить почти не из чего, ибо Союзтехфильм отпускает пленку в 1934 г. на окончание фильм, перешедших с 1933 г., и на 2 новые единицы. И все же т. Корик надеется кое-что сэкономить по пленке и из экономии делать фильмы для украинских организаций.

Назвать такое положение здоровым и нормальным, конечно, нельзя. Здесь необходимо немедленное вмешательство ГУКФ.

В общем на сегодня у Первой комсомольской **плана производства учебно-технических фильм нет.** Намеченные 15 единиц в полнометражном исчислении — это пока лишь абстрактные «условные» единицы. Уже сегодня из этого плана из'яты две темы. Вместо них даны две другие. Но и из этих тем оставлена только «Механические замедлители», а «Сигнализация радиофицированной горки» передана Московской фабрике.

В итоге осталось: три переходящих фильмы, две новых (II серия — «Уход за судовой машиной» и «Механические замедлители»). Это все.

Последнее, на чем нужно остановиться, это высокая стоимость учебно-технических фильм при расходовании негатива ниже установленных норм (экономия пленки для других фильм). Фильма «Машинист врубовой машины» со всеми накладными расходами стоила 93 153 рубля, а получит за нее фабрика 70 тыс. рублей, т. е. 23 153 рубля списываются в убыток.

Дальше фильма «Серно-кислотное производство» (химия) стоила фабрике 86 769 рублей, а получит за нее фабрика 58 300 рублей. Следовательно, чистый убыток — 28 469 рублей. И так по всем фильмам — себестоимость выше лимитной, даже без накладных расходов.

Это свидетельствует о неумении организовать производство.

Перспективы на 1934 г. весьма и весьма туманны, а перспектив на 1935 г. по учебно-технической фильме Первой комсомольской нет еще никаких.

Нужна коренная перестройка всей организационной структуры производства учебно-технических фильм.

ЕВГЕНЬЕВ

ПОД ТОЛСТЫМ

СЛОЕМ ПЫЛИ

В трех из четырех павильонов Одесской комсомольской кинофабрики тихо и пустынно. Только в четвертом малом немом есть люди и идет работа, но и то не с'емочная, а ремонтная. Зимой местные органы власти пустовавший павильон приспособили для **зернового склада.** Пол не выдержал тяжелой пшеницы — сел, а кое-где просто обвалился. Вот его сейчас и перестилают.

Заведующий технической базой фабрики т. **Евсеев** утверждал, что они готовы снимать в 1934 г. 5 художественных фильм (3 звуковые и 2 немые) и 15 полнометражных технических фильм. Для осуществления этой программы они имеют: 4 павильона, 2 немых и 2 звуковых. Более детальное знакомство показало, что это утверждение было несколько смелым, ибо из двух немых—один в ремонте, а из двух звуковых—один, тот, что больше, может быть назван звуковым лишь при очень богатом воображении.

Из аппаратуры есть: 14 с'емочных аппаратов, 3 — звукозаписывающих аппарата, 10 — микрофонов типа ММ-2, 100 осветительных единиц, все дуговые и... все. Полуваттной осветительной аппаратуры нет, звукомонтажного стола нет и т. д. и т. п. Но и все имеющееся приобретено давно, еще в дни зарождения фабрики.

Чтобы картина была полной, сообщаем, что фабрика имеет: маленькую кинолабораторию, два просмотровых зала — немой и звуковой, столярную и неплохо оборудованную слесарно-механическую мастерскую. Есть склады реквизита, фундусов и своя костюмерная.

Судить, в какой мере такое хозяйство удовлетворяет фабрику, насколько Одесская кинофабрика технически вооружена, сейчас просто невозможно, ибо все техническое вооружение находится в бездействии.

Немым укором стоят пустующие павильоны. Пылятся в бездействии фундусы, мебель и реквизит. Люди бродят, не находя себе места.

В звуковом цехе у инженера Бана тишина, как во время с'емки, и чистота, как в операционной. Небольшой штат звуковиков занят усиленной учебой по поднятию собственной технической грамотности и ожиданием праздничных дней, когда будет работа. Сейчас звуковики в рабочее время усиленно перетирают и перетряхивают все свое имущество и латают свою аппаратуру.

К. МАРКЕЛОВ

УКРАИНФИЛЬМ И ЗРИТЕЛЬ

(От нашего спец. корреспондента)

Единственный **кинотеатр** Одессы **им. Постышева,** принадлежащий Союзэкрану, резко отличается от всех остальных. У кинотеатра им. Постышева большой хороший зрительный зал, но требующий ремонта. Имеется фойе небольшое и в достаточной мере неудобное — помещение большого магазина. В фойе имеется все: эстрада, оркестр, уголок для чтения, буфет, книжный киоск, стенды с материалами к демонстрируемой фильме, лозунги, плакаты.

Кинотеатр им. Постышева звуковой, с собственной радиостудией и радиофицированным фойе.

Трудно что-либо посоветовать директорам кинотеатров Одессы, входящих в систему Украинфильм. За исключением двух — **им. Фрунзе и звукового** — все остальные могут называться кинотеатрами лишь при большой фантазии и снисходительности.

Кинотеатр им. Фрунзе находится в помещении знаменитой одесской панорамы «Голгофа», в котором повесили экран и поставили 1200 стульев. Большой, совершенно круглый зал и полное отсутствие фойе. Называть фойе две маленьких комнаты по площади меньше вестибюля московского кинотеатра «Центральный» — могут только нетребовательные жители Одессы. Этот кинотеатр **получает в месяц на всю культурно-просветительную работу со зрителем ровно 120 руб.** и ни копейки больше. На рекламу Украинфильм отпускает ему 850 руб. в месяц и считает, что это очень много.

Киноделo в Одессе переживает младенческие годы развития кинематографии, когда кинотеатры назывались иллюзионами, киношками и электротеатрами. Украинфильм заботится об одном — побольше выкачать средств, а зритель — «чорт с ним, все слопает и в любом виде». И действительно, тяга и потребность в кино столь велика, что зритель, несмотря на все пренебрежение к нему со стороны кинодельцов, идет в мелочную кинолавочку и платит свои трудовые рубли. В кинотеатрах Одессы удобства и проекция доисторические, а цены современные: от 1½ до 3 руб.

Украинфильм получает большие прибыли от своих кинотеатров, не неся почти никаких затрат и не желая их нести. По крайней мере в Одессе ничего не слышно о строительстве новых кинотеатров. Больше того, Украинфильм жмется и выискивает всякие предлоги, чтобы не тратить 180 тыс. рублей на коренную переделку и озвучание кинотеатра им. Фрунзе.

Одесса пролетаризируется с каждым годом. Культурные запросы советского зрителя растут не по дням, а по часам. Вся же киносистема Украинфильм топчется на месте и в состоянии собственного самоупоения не видит, что она уже становится не проводником культуры, а тормозом ее.

Пора с этим покончить.

ВАЛЬШЕВ

Одесса.

ПОБЕДИТЕЛИ СУДЯТ

организация кинопроизводства

Организационные вопросы играют большую роль во всех отраслях нашего хозяйства. Огромное значение имеют они и для кинопроизводства.

В 1934 г. для нашей кинематографии организационные вопросы заострились более, чем в предыдущие годы.

1933 г. — это год провала организационно-производственных показателей в кинематографии. В 1933 г. почти каждая киноорганизация имеет скверные показатели по линии планового выполнения программы: за этот год кинопроизводство дало по финансам 200—300 проц. перерасхода от запланированных по сметам средств, по пленке 300—400 проц. от установленных лимитов, сроки постановок еще более превышены.

По украинской кинопродукции, помимо колоссальнейших перерасходов пленки, средств, помимо превышения сроков производства, катастрофических размеров достиг еще и процент брака. Характерно, что картины, запрещенные или снятые с экрана, имели в 1½ раз больший перерасход (по времени, средствам и пленке), чем картины, не выпущенные. Все это говорит о неправильном организационном построении кинематографии.

Как построены сейчас наши кинопроизводственные организации?

На каждом производстве существует по нескольку отделов: производственный, художественный, плановый, финансовый, ХПО, имеются уполномоченные дирекции или директора, группки и т. д. И вся эта громоздкая структура создается под видом «помощи производственной группе». Фактически же большинство этих организаций между собой увязывают, развязывают, согласовывают, по сути, запутывают дело, снимают ответственность с производственной бригады (группы), лишая ее возможности отвечать за своевременную организацию с'емки, за своевременную постройку и постановку декораций и т. д. В конце концов получается, что группа пишет только наряды на необходимые материалы для организации с'емки и передает эти наряды всем этим отделам и уполномоченным. На этом ее функция заканчивается. Группа ждет, что отдел, занятый увязыванием и развязыванием своих конфликтов, будет своевременно организовывать для группы с'емки. Это неверно. Группа скрылась за гору орденов и нарядов и заняла выжидательную позицию. Ее обезличили, с нее сняли всю ответственность.

Уполномоченный дирекции или директор, работающий в группе (администратор), — это человек, посланный в группу с целью оказания помощи этой группе. Фактически он становится в группе только ширмой, за которую укрылась группа. Человек этот безответственен, он ставит печати, он штампует все капризы, все перерасходы, простои и недовыполнение плана...

Режиссер вполне справедливо думает, что отвечает за всю организационно-хозяйственную материальную часть представитель дирекции в группе и дирекция: «Мое дело — **только** творческий процесс. **Все** для творчества»...

Это глубоко вкоренилось в психологию наших творческих работников: режиссеров, операторов, ассистентов, помрежиссеров и др. Это неверное понимание творческого процесса, без увязки с социалистическим планом, это **абстракция,** подтвержденная ходячими фразами в кинематографии, — «Победителей не судят», — которая в первую очередь привела к «роомовщине» все кинопроизводство Союза. Перерасходы 300—400 проц. (по деньгам и пленке), срок постановки — три года — и все это под лозунгом «Победителей не судят». Творческие мысли режиссера несутся ввысь, представитель дирекции штампует, а десятки отделов согласовывают между собой, и никто ни за что не отвечает.

В целом ряде кинопредприятий были попытки установить хозрасчет. Как только он вводился, да еще и до введения, вырабатывались мероприятия, как бы его дискредитировать. И этот хозрасчет, как только начинал жить, в ту же минуту умирал. В некоторых киноорганизациях вводится хозрасчет в искривленном виде. Хозрасчетной делают не группу, а ХПО, т. е. несколько групп вместе. Это вреднейшее явление, какое можно только себе представить, это обезличивание групп, это старый мотив на новый лад.

Необходимо найти такие формы хозрасчета и такую структуру, которая бы отвечала постановлению XVII партийного с'езда, изжила бы обезличку, «роомовщину» в кинематографии. Нужно расчистить кинопроизводство от разных отделов, уполномоченных и об'единений, поставив в центр внимания постановочную группу.

И второе: построить эту группу нужно по принципу единоначалия на полном, глубоко продуманном хозрасчете, с правильной постановкой учета и отчетности так, чтобы каждую пятидневку группа и цех имели выписку бухгалтерии о произведенных расходах, предупреждающую перерасход или фиксирующую экономию по каждому сделанному эпизоду.

Бичом нашего производства является внедрившийся в практику принцип переделки сценария после пуска его в производство. Конечно, этого не будет только в том случае, если над сценарием будут хорошо работать до его запуска. Само собой понятно, что мало наметить схему организации кинопроизводства. Такие «схемы», и довольно детально разработанные, были и раньше, но почему-то проваливались и не находили производственного применения.

Сейчас вся суть заключается в том, чтобы практически ввести новую схему организационного построения кинопроизводства. В частности, у нас на Киевской кинофабрике мы проводим эту схему следующим порядком: после того как сценарий, пройдя все инстанции, из литературного превращен в режиссерский, составляется производственная бригада (группа) во главе с режиссером, который в то же время является директором группы и единоначальником, отвечающим персонально за художественно-идеологическое качество фильмы, за лимиты, план с'емки, пленку, сроки и т. д.

Директор группы самостоятельно подбирает сам себе весь состав группы из резервного фонда фабрики, начиная от заместителя директора, который руководит всей организационно-финансовой и административной стороной дела, вплоть до младшего техперсонала.

Ансамбль актеров согласовывается и утверждается директором группы и директором фабрики, после чего директор фабрики устанавливает группе лимиты в части денег, пленки, сроков продолжительности с'емки.

Группа в рамках лимитов составляет сметы и календарный план с'емки, который утверждается директором фабрики после детальной проверки. Как правило, сметы составляются по эпизодам картин.

Постановочный цех, или фабрикателье, об'единяет в себе еще и все мелкие мастерские по принципу строгого хозрасчета каждой мастерской. Заместитель директора группы непосредственно связан с постановочным цехом, с которым он лично договаривается о порядке организации с'емок в павильоне или на натуре, и устанавливает вместе с начальником цеха стоимость всех работ, нужных для постановки каждого эпизода.

Заказ постановочному цеху не означает перекладывания ответственности за срок на цех. Группа знает, что за срок и качество отвечает исключительно она и никакой другой отдел. Она беспрерывно следит за тем, чтобы во-время была сделана заказанная цеху работа, чтобы эта работа была сделана хорошо, с другой стороны, цех, зная, что за просрочку времени по сдаче заказанных работ, за плохое качество он будет материально отвечать, старается сделать эту работу во-время и хорошо.

Кроме того в составе фабрики организуется третий фактор, влияющий на правильную организацию кинопроизводства, — это отчетный стол бухгалтерии, который обязан в течение пяти дней дать группе и директору фабрики точную сводку количества намеченных по смете и фактически израсходованных по каждому заснятому эпизоду: денег, пленки, сроков. Это дает возможность после каждого эпизода видеть, намечается ли перерасход или экономия. В случае перерасхода группа может покрыть его за счет экономии по следующим эпизодам, но она обязана точно указать, по каким,—в противном случае разрешать с'емку в дальнейшем не следует.

Треугольник — группа, цех и учет — является фактором, обеспечивающим работу группы в рамках установленных лимитов. Самостоятельный подбор группы директором на добровольных началах, свободный выбор исполнителя заданий группы есть ликвидация обезлички, безответственности, функционалки. Группа знает, что никто другой не будет отвечать ни за об'ективные, ни за суб'ективные причины и что всякие дополнительные затраты будут рассматриваться не иначе, как преступная бесхозяйственность.

Все это вместе создает уверенную, нормальную спокойную работу группы. Дирекция фабрики должна предоставить возможность группе свободно маневрировать средствами, сроками и пленкой в рамках эпизодов. Маневрирования **по всей смете** до тех пор, пока группы не будут организационно закреплены и пока не будет окончательно изжит лозунг «Победителей не судят», разрешать группе еще нельзя.

П. НЕЧЕС

Киев.

МОЕ

к совещанию кинохроникеров Украины

«Наша эпоха предлагает темы, неизмеримо более значительные и трагические, чем смерть человеческой единицы, какой бы крупной ни являлась ее социальная ценность. Индивидуалистов это не утешит, но индивидуализм осужден историей на смерть» **(М. Горький «Литературная газета» № 50).**

Вот этот-то расчет выдвинуть тему, «несравненно более значительную, чем гибель индивидуальной человеческой единицы», и лег, видимо, в основу задуманной автором вещи.

Наряду с гибелью человека он поставил своей задачей показать гибель мелкособственнической психологии, гибель пережитков капитализма в психике нового человека.

Федоська Гончар — основная героиня вещи, как в фокусе, сосредоточила в себе все противоречия растущего колхозника, соединила в себе «две души крестьянина».

Но как, почему происходит в ней окончательный перелом «в сторону социалистической истины»?

Именно здесь скрыт красугольный драматургический стержень, на котором сосредоточена кульминация темы, сюжета, всей композиции вещи.

И именно здесь наиболее уязвимое место сценария «Мое».

Дважды т. Ялин пытается «обмануть» своего читателя-зрителя. Героиню он показывает **абсолютно** положительно, во всем расцвете ее положительных качеств: Федоська — лучшая ударница колхоза, она молода, умна, весела, она любит своего мужа, сына, колхоз, жизнь, свое хозяйство.

Но вот когда **ее** корову хотят запречь вместо лошади для спасения колхозного хлеба, в ней просыпается собственница, жадная, забывшая о колхозе **хозяйка**, спасающая **свое** добро.

Прием, хоть и не новый, но вполне законный.

Второй раз сценарист должен показать победу **социалистической** «души крестьянина» — дорисовать характеристику Федоськи, сделать ее настоящей колхозницей.

И тут автор применяет также не новый, но уже гораздо менее полноценный прием: он проводит героя через ряд **личных** доказательств, доходящих до абсурдной прямолинейности: так, кулак случайно убивает сына Федоськи, пионера Петруся.

Значительная, большая, **настоящая** тема снижается до значения **лишь драматургического приема.**

Этому снижению способствует еще одно обстоятельство: выражением двойственности философии Федоськи является ее жалость к кулаку, бывшему ее хозяину Андрею Степановичу.

И как раз эта жалость и является ненужным «психологическим изгибом», по существу чуждым всей линии поведения Федоськи Гончар.

Почему она пожалела своего заклятого, ненавистного врага? Каковы пути этой неправдоподобной жалости? И не ясно ли, что эта жалость, исчезающая только после случайной и трагической гибели мальчика, понадобилась автору лишь для того, чтобы довести образ Федоськи до заранее заданного «перерождения», а конфликт — до формально логического завершения?

Неорганична жалость, как неорганична для темы и «трагедийность» образа Андрея Степановича, к которому в интерпретации автора ничего, кроме брезгливости, чувствовать нельзя.

Федоська и Андрей Степанович — эти два основных героя вещи, наиболее плотно сюжетно переплетенные друг с другом, и есть художественное выражение задуманной Ядиным темы.

Поведение героев, их психологическая оснастка, политическая недосказанность их трактовки рождают серьезные и чрезвычайно опасные трудности для режиссерской работы над сценарием, потому что сценарий «Мое» в основных своих идейных и драматургических узлах не органически раскрывает большую и глубокую тему, **а лишь скользит по ней, иногда просто приспособляясь к теме.**

Для режиссера — это серьезная угроза, ибо скользящие по теме образы основных героев не могут быть насыщены плотью, не имеют пульса, не могут быть найдены постановщиком достаточно полно.

Малокровность, нежизненность Федоськи и Андрея Степановича могли бы быть преодолены, если бы второстепенные образы сценария были бы насыщены настоящей жизнью, совершали бы в сценарии полнокровные поступки, дышали бы, двигались, жили.

Но дело в том, что ни **начальник Политотдела**

«32 лет. Ладная фигура. Спокоен. Чуть насмешлив. Прошел огонь и воду и медные трубы. Никогда не повышает голоса»,

ни **Солод Ганна**

«35 лет. Худая. Энергичная. Одна из лучших ударниц колхоза. Единственная слабость — плохой муж, лодырь и пьяница. Член ВКП(б)»,

ни **Длинный**

«худой, высокий старик, самый старый в селе, беден. Последний единоличник села. Снедаем мучительной тайной, которая отравляет ему жизнь. Гордый»

— не обладают в сценарии иными характеристиками, кроме вышеприведенных, поступков не совершают, а только во-время появляются на экране и подают реплики.

Организующая роль начальника Политотдела выражается лишь в двух проездах на автомобиле и одном премировании. Это все, что он делает в сценарии.

Старик Длинный — единоличник, который, в конце концов, борется за интересы колхоза и вступает в колхоз, — наиболее теплая и живая из всех выведенных в сценарии фигур. Но линия его суматошна и не совсем серьезна. Не серьезна она не в плане придания этому герою комедийных черт, а лишь в алогичности его движений и перипетий по пути к окончательному приходу в колхоз.

Тема т. Ядиным, как мы уже говорили, выбрана безошибочно. Но эта безошибочность — и здесь как раз сказывается основная болезнь наших сценаристов — не является следствием подлинного знания действительности в ее живых, конкретных проявлениях, она основана на изучении этой действительности лишь по литературе, по газете, со слов «очевидцев».

Только тогда, когда наши художники сами станут этими «очевидцами», они смогут создать настоящие реалистические произведения на настоящие темы, не приспосабливаясь к действительности, а творчески вопломая ее.

Л. ВОЙТОЛОВСКАЯ

НА ЛИНИЮ КАЧЕСТВА

За первые четыре месяца 1934 г. Украинская фабрика прислала во всесоюзные издания **35 сюжетов. Из них не принято 10 сюжетов.** Такое значительное количество оказавшихся непригодными сюжетов свидетельствует о том, что на этом участке украинская хроника отстает, тем более, что ряд принятых и вошедших в журналы сюжетов также не блещут высоким качеством.

За это время относительно ровная качественная линия была у оператора **Балухтина.** Интересен, выразителен и в то же время экономен сюжет о юном художнике пионере Лене Северине. Но уже последующий сюжет — «Бактериологический институт» — страдает несвязанностью отдельных кадров, сюжетной неслаженностью. В сельскохозяйственных сюжетах Балухтина, далеко оставивших за собой с.-х. сюжеты Украинской фабрики 1932 г., этот недочет преодолен, особенно в сюжетах «Конюх-орденоносец Павел Мишугли», «К уборочной готовы» и др. Совместная работа над этими сюжетами с режиссером журнала «Сондеревня» т. Копалиным помогла Балухтину более четко организовать материал, не плавать в мелочах, а выбирать самое главное, не забывая одновременно о существенных деталях, «сюжетно» сковывать отдельные факты.

Информационные сюжеты оператора **Шаповалова** («Всесоюзный староста на Запорожье», «Слет председсовет Днепропетровщины») сделаны неплохо, но не выше уже достигнутого Шаповаловым в предыдущих сюжетах качественного уровня. Сюжет «Первый днепровский кокс» снят изолированно от Днепрокомбината. Это неверно. Первый кокс нужно было связать с плотиной, днепровским строительством. От Шаповалова можно ждать и требовать большего.

Сюжетам Кричевского попрежнему свойственна лаконичность («Сверхранний сев»), к которой должен стремиться каждый оператор. Но нельзя быть лаконичным в ущерб содержанию. А именно так получилось в его сюжете «Пуск домны Азовстали». Домна показана очень бледно, не ощущается ее мощи и грандиозности.

Дед Мороз передает знамя

Автор, стремясь сделать сюжет как можно более сжатым, не сумел выбрать наиболее яркие, выразительные элементы об'екта. А ведь именно при условии нахождения и с'емки наименьшего количества об'ектов, но наиболее ярко выражающих содержание явления можно добиться предельного лаконизма сюжета.

Наиболее бесцветны, неизобретательны и просто неграмотны сюжеты оператора **Вьюнника,** «Лучший коногон Донбасса», «Дон ИТР», «Эскадрилья ОСО», — все это снято с редкой посредственностью, бессвязностью, без учета минимального требования монтажа. Из всех снятых Вьюнником сюжетов был принят только один. Режиссер Соловьев вынужден был отказаться от принятого в его журнал сюжета т. Вьюнника «Делегатки французских горняков в Горловке», из-за невозможности смонтировать этот сюжет, сделанный **«по принципу винегрета». Ни одна** из правильных, судя по монтажным листам, мыслей оператора в его сюжетах не реализовано.

Вообще **разрыв между замыслом, сформулированным в монтажном листе или с'емочном плане, и тем, что мы видим на экране, т. е. уже снятым сюжетом,** — характерная особенность многих операторов украинской хроники. Еще низок уровень творческой культуры, кинематографической грамотности, узок диапазон творческой изобретательности, мало творческого своеобразия.

Работы различных операторов часто очень похожи друг на друга, в них нет своего, подлинно оригинального. Мало свежести. Никто не работает над жанровым разнообразием всесоюзных сюжетов, считая, повидимому, что всесоюзный журнал — «не наш», «все с'ест».

При с'емке событий операторы украинской хроники в большинстве случаев теряются, не умеют расставить свои силы, снимают одно и то же. Один из примеров — последний событийный сюжет Украинской фабрики — «Прилет турецких летчиков в Харьков». В нем снято все и ничего. Операторы дублируют друг друга. Все планы настолько коротки, что смонтировать их трудно.

Так дальше работать нельзя. Отставание, несмотря на отдельные несомненные успехи, — налицо. Если в ближайшее же время существующее сейчас положение с всесоюзными сюжетами на Украинской фабрике не изменится, если операторы не мобилизуются на создание идейно и художественно высококачественных сюжетов, коллектив Украинской фабрики не сумеет выйти победителем в проводимом сейчас всесоюзном конкурсе на лучший сюжет, ибо одна из основных задач украинской кинохроники останется невыполненной.

РАМАН

ТВОРЧЕСКОЕ СОВЕЩАНИЕ

10 мая Украинская фабрика Союзкинохроники проводит в Харькове широкое творческое совещание, посвященное следующим вопросам:

Лицо украинской кинопериодики за 4 месяца 1934 года (т. Ратнер).

Проблема сюжетности и кинохроника (зав. сект. литер. и искусства ЦК КП(б)У т. Ганс).

Советская «сенсация» в хронике (т. Жига).

О художественной работе оператора в кинохронике (т. Гумберт).

О заочном обучении (т. Стобовой) и

О качестве всесоюзных сюжетов.

ОПЕРАТОРЫ СНИМАЮТ

● Оператор **Козаков** снял в Горловке всесоюзный сюжет «Ликвидация Собачевки» и снимает в одной из лучших шахт Донбасса «Поход за культурную жизнь».

● Оператор **Балухтин** вместе с выехавшим на Украину режиссером журнала «Социалистическая деревня» т. **Копалиным** уже снял для этого журнала сюжеты: «Конюх-орденоносец Мишугли», «Борьба с сусликами», «К уборочной — готовы», «Займ реализован». Начата с'емка сюжета — «Пастух Апостолов, награжденный орденом Ленина» (названия сюжетов условные).

● Оператор **Кричевский** снимает для журнала «На варти» команду комсомольского бомбовоза.

● Оператор **Вьюнник** выехал в Запорожье для с'емки колхозницы-ударницы, награжденных орденом Ленина. После этого он снимет всесоюзный сюжет «Старый и новый Макеевский завод».

● Операторы **Емельянова** и **Токарская** осуществляли основные с'емки первомайского парада и экстренного выпуска 1 мая.

ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ И СЮЖЕТ

Нельзя сказать, чтобы в кино не было до последнего времени попыток делать фильмы сюжетными. Если некоторая часть кинематографистов к вопросам сюжета относилась презрительно, то другая часть подходила к этому вопросу с полным вниманием.

В обоих случаях хорошего, стройного, интересного, интригующего сюжета не получалось. И это было вполне закономерно для эпохи засилия агитпропщины в кино. Сюжет, фабула разделили участь остальных элементов картины. Из категории творческого порядка кинематография переместилась в область серенького ремесла, стала об'ектом страшни по рецептам Молоховец. Эта кулинарная книга давала неограниченное количество рецептов на все случаи, возможные в искусстве. Она учила, как нужно складывать образ из положительных и отрицательных черт, так, чтобы он был в меру живым и одновременно демонстрирующим тенденции своего развития. Она же привила кинематографии своеобразный «стиль» обращения с действительностью, как с покорной иллюстраторшей добрых политических намерений автора.

При таком «методе» естественно, что фабула оказывалась не чем иным, как средством логического развития и соединением между собой тезисов, доказывающих некую политическую идею. В силу этого сколько-нибудь политически грамотный зритель имел легкую возможность заранее полностью предвидеть весь ход, все развитие фабулы. Известное заранее — неинтересно. Поэтому даже и те наши вещи, которые можно признать сюжетными, очень часто не волновали зрителя.

Это полностью относится и к вопросам личной судьбы героев. Судьбы людей в картинах чаще всего оказывались полностью и во всех деталях совпадающими с представлением о судьбах классов, классовых прослоек, социальных групп. Личная судьба, следовательно, теряла свою конкретность, становилась как бы **символическим обобщением основных** социальных тенденций. И опять-таки в силу политической грамотности нашего зрителя такого рода судьба героев угадывалась мгновенно. Было **с первых же кадров ясно, что** приключится с каждым из героев и даже при каких, примерно, обстоятельствах.

Между тем, умение передать личную судьбу, как судьбу класса, вовсе не означает полного отождествления обоих этих понятий. Речь идет здесь лишь об умении сочетать **правдивую конкретность с типичностью.** Одно дело, разбираясь в сложном комплексе сил, — найти и показать равнодействующую. Другое дело—списать эту равнодействующую из учебника политграмоты и выдавать ее за собственные творческие откровения, поставив вместо понятий «буржуа» и «пролетарий» фамилии Петров и Иванов.

Списывание равнодействующих борющихся сил из учебников политграмоты подменяло возникновение этой равнодействующей в результате столкновений мировоззрения художника с об'ективной действительностью. Такое положение снижало идейную ценность фильмы. **Вместо идейной смелости получалась сплошь да рядом идейная тривиальность.** Естественно, что фильмы с описываемым выше «методом» построения «фабулы» личной судьбы героев и идейной сущности не только не могли занимать зрителя, но делали все возможное для того, чтобы «отучить» его от кино.

Апрельское постановление ЦК партии нанесло решительный удар такого рода кинематографии.

Социалистический реализм, основное творческое следствие этого постановления, разумеет обязательное непосредственное знакомство с действительностью в ее конкретных проявлениях. Недостаточно знания политических выводов, делаемых партией и правительством относительно тех или иных явлений действительности. **Только подлинное изучение самой действительности дает материал для конкретности в художественных произведениях.**

Тысячи конкретных жизненных случаев дадут художнику тысячи сюжетов. **Конкретное многообразие и неожиданность сюжета является занимательной лишь тогда, когда она покоится на конкретном частном случае, пройдя через призму авторской идейности мастерства. Такой частный случай излучает из себя широкие обобщения и типичные ситуации, продиктованные поступками и действиями людей, обладающих живыми и типическими характерами.**

Вот почему основным выводом из апрельского постановления ЦК, прямым его следствием должно быть для художника знакомство с живой действительностью, не ограниченное ее газетным изучением.

Путь к сюжетности и подлинной идейности фильм лежит только через непосредственное освоение живой действительности.

А. МАЧЕРЕТ

ВЕСНУ ДЕЛАЮТ ЛЮДИ

Автор киноочерка «О деде Морозе» и «Праздник зажиточности» режиссер М. Левков (Укр. ф-ка Союзкинохроники) сделал новый колхозный очерк «Весну делают люди» (оператор — А. Козаков). Зритель снова встретит в этом очерке своего старого знакомого — деда Мороза. На этот раз дед Мороз — бригадир одной из бригад двух колхозов, соревнующихся на лучшее проведение сверхраннего сева. Большие перемены произошли у деда Мороза. В первых очерках Левков показывал зажиточность Мороза на трех подводах, груженных зерном нового урожая, заработанным дедом Морозом на трудодни. В очерке «Весну делают люди» зажиточность сквозит во всем облике деда Мороза и его семьи, в каждой бытовой детали, в каждой «мелочи» его хозяйства, в оборудовании двора, в обилии живности. Левков сумел показать колхозника в новом качестве зажиточной жизни колхозников большевистских колхозов. Причем, не ограничиваясь показом внешних проявлений зажиточности, Левков попытался вскрыть более глубокие элементы облика зажиточного колхозника, скрытые в его сознании. В этом отношении хорошо задуман эпизод с бессонницей деда Мороза в ночь перед севом («Завтра первый день соревнования... Не спалось старому бригадиру»), его волнением, осмотром ночью амбаров... Но разрешен этот эпизод с некоторой сухостью и непреодоленной фальшью. Хорошая мысль режиссера творчески не осилена. Поэтому снижен уровень эмоционального воздействия этого момента. Не «донесен» также эпизод с гармонистом, ставшим во главе бригады победителей. А ведь это могли бы быть необычайно сильные эпизоды.

Основной же порок очерка — **отсутствие акцента на моменте самого соревнования.** Это явная ошибка, ибо собственно ради показа соревнования Левков и делал этот очерк. «Сюжет» очерка как бы нанизан на этот центральный эпизод. А эпизод сделан серо и недостаточно сильно. Элементарные возможности с'емки и монтажа не использованы для того, чтобы передать ощущение темпа, действенности, внутреннего под'ема. И этим снижена сила очерка.

Несмотря на эти недостатки, очерк, конечно, сделает свое дело — городскому зрителю интересно узнать о том, как проходит посевная кампания в колхозах, колхозного зрителя он ознакомит с опытом двух передовых колхозов Украины.

Режиссеру Левкову, продолжая свою очень нужную и уже не раз пользовавшуюся успехом работу над показом живых, конкретных людей, строящих социализм, нужно неустанно расширять масштабы своих творческих возможностей, оттачивать язык монтажа, находить все новые и новые формы кинематографического выражения.

Творческие работники советской кинохроники должны учиться у Левкова проницательности, умению видеть самые яркие, замечательные факты нашей действительности, умению органически связывать свою творческую практику с наиболее важными и интересными звеньями нашей жизни и стройки.

О. ЛЮБЧЕНКО

Из фильмы «Весну делают люди». Режиссер Марк Левков.

Кинокритика и ДРУГИЕ

Кому и в чем помогла кинокритика? Почему она молча проходит мимо творческих трагедий, мимо мировых имен и явлений, о которых она больше всего обязана знать, мимо сложнейших и многозначительных биографий советских художников? Почему не подхвачена и не прославлена по ее инициативе ни одна удача советского сценариста, режиссера, актера, почему не заклеймены бездарность, приспособленчество, художественная спекуляция? Почему не разработана по-настоящему ни одна проблема, хотя бы проблема занимательности, которая прояснила бы головы и помогла производственной работе?

Как случилось, что режиссер Роом только на суде должен услышать анализ причин своего творческого бесплодия, потому что в его вопросе **было и остается главным** не только иждивенчество на недостатках организации производства, не только эксплоатация бесхребетности и безрукости руководства, но **именно бесплодие, творческий и мироощущенческий крах, безязыкость, отсутствие своей темы?** Отчего ни одна, даже заметная картина — беру наугад «Великого Утешителя»—не раскрыта в ее внутренних тенденциях и действительном значении? Отчего никто не подумал не только о Кулешове, но, что не менее важно, о поднятой им проблеме взаимоотношений эпохи и художника, искусства и действительности, не заметил, что тема была поставлена и решалась «Великим Утешителем» на отравленном примере вульгаризированного искусства и стилизованной действительности? Кто всерьез подумал и написал об Эйзенштейне-художнике, понял причины его молчания, взволновался, что из кино уходит замечательная изобразительная сила. А ведь молчание Эйзенштейна в искусстве не покрывается его работой в теории. Конфликт между теоретиком и художником, если и даст книгу, то за счет тех задавленных картин, которые оказались вне темпа развития его интересов, вне досягаемости для его рук. Без всякого сомнения, обосновывать «оргвыводы» по какому нибудь вывалившемуся через пределы здравого смысла конфликту гораздо легче, чем во-время и квалифицированно предотвратить его. Но как не взорваться, как не захотеть пересилить скуку инерционного молчания живой критикой, творческим интересом, обобщающей и разъясняющей мыслью, ибо, конечно, очень многие тяжести снимаются уже одним тем, что они названы, тем, что вопросы поставлены, освещены—пусть неполно, пусть не до конца. Художник по-своему зацепится за конкретную критику и, если вычитает из нее не все то, что написано, то зато и вчитает в нее всю ту хотящую жить и осуществиться силу, которая загнана внутрь равнодушием, схоластикой и бюрократической писаниной «нормальных» газетно-журнальных статей.

Живой и заинтересованной критики у нас нет.

Критика рождается на большом и открытом соревновании творческих методов, на осмыслении деятельности художественных течений и отдельных мастеров. Засвидетельствование достоинств и недостатков произведения —не критика. Это рецензия—хороша, если она кратка и деловита, плохая—если болтлива и развязна. Не будучи сама по себе «подлым жанром», рецензия отличается от критики тем, что она анализирует художественное произведение не изнутри, а извне **его** и имеет задачи не доказательства, а информации.

Коренная задача критики—раскрытие характера, качества и значения художественного произведения, его созидательной силы и роли **для мастера—в процессе работы, для миллионов зрителей—в процессе восприятия.** Непосредственное включение художественного произведения **во всем его объеме в действительность делает критику воинствующим искусствознанием**—в противоположность критикообразному типу расширенной рецензии, являющейся произвольным и часто невежественным «рассуждением по поводу», а не по существу произведения искусства. **Конкретная критика—это умение органически включаться в творческие проблемы разбираемого произведения искусства и умение также органически включать произведение в свой идейно-философский и методологический ряд.**

Профессии критика в кино нет. Критика существует в лучшем случае на отводах профессионала — сценариста, писателя, полужурналиста, полуконсультанта, в худшем случае — на отводах кинематографии, на людях, уже не осуществившихся в кино творчески и **еще** не ушедших из него.

Кинокритика, за очень редкими исключениями, **не любит** художника, **не знает** предмета и поэтому не имеет ни теоретического значения, ни творческого достоинства. Она наиболее яркое и типичное выражение теневых, почти не раскрываемых, сторон кинобыта.

Состояние критики обусловлено ее зависимостью от общего состояния кинематографии и слишком непосредственным подчинением руководству кинематографией. Этими двумя факторами определился и уровень критической мысли и состояние кадров кинокритики.

Зависимость критики от общего состояния кино не требует доказательств. Складывающееся искусство звукового кино, не имеющее ни драматургов, ни режиссеров, оперирующее в большинстве случаев **номинальными величинами,** так как имена, пусть даже мировые имена **немого** кино, далеко не все и далеко не в том же качестве останутся в кино **звуковом,** не может сохранить неприкосновенным и кадр кинокритиков. Невозможно предположить, что для кинокритики останется безрезультатным мучительный период 1929—1931 гг., период насильственного культивирования антикинематографических жанров, антихудожественных методов работы в искусстве и бессюжетных произведений. Кризис и разброд того времени в критериях и оценках, потеря образной системы в искусстве, неумение и нежелание оценивать художественное произведение, именно как художественное, не могли не отразиться на уровне и навыках кинокритики. Если при этом вспомнить, что критика самого высокого периода расцвета немого кино была в основном формалистической и в лучшем случае удовлетворительной формальной и социологической критикой, что **ее до сих пор единственное** создание—сборник «Поэтика кино», что она никогда не была связана с марксистским искусствознанием, не участвовала ни в одной искусствоведческой дискуссии, отражая этим общий отрыв кино от литературы, изо и театра, то станет ясно, что кинокритика—плоть от плоти кинематографии, не худшая, но и не отдельная от нее часть.

Кинокритике не удалось повзрослеть и в период развития звукового кино. Кино не только искусство, оно и промышленность. И это создало особый и специальный род зависимости критики от развития производства. Кино еще недавно при колоссальных аппаратах фабрик и управлений давало в год, кроме макулатуры, три-четыре картины, которые могли быть об'ектами критики. Каждая картина была, стало быть, ведущей, во-первых, потому, что она **была** и, во-вторых, потому, что она была **единственной.** Анализ, хотя бы и редко выходящих и не слишком хороших картин, был и возможен и необходим. Но если на осуществление каждой из крупных картин мобилизовались все силы ставивших их фабрик, все людские и материальные средства, вся идейная энергия и организационная воля, то на создание **критики** этих картин не было мобилизовано **ничего, кроме демагогии.**

Критика в кино—это пока **одна** газета и **один** журнал. Критики вне кино почти нет. Это либо рецензии в общей прессе, либо редкие статьи в крупных газетах по поводу отдельных картин. Киноруководство руководит не только кинематографией, но и кинематографической печатью. По старой традиции, восходящей еще к ранповской практике, когда один и тот же человек одновременно был и заместителем председателя управления, и директором треста, и директором научно-исследовательского института, и членом правления общественной киноорганизации, и критиком и редактором журнала, руководители рассматривают кинопечать как подсобный цех руководства. Это было бы нормально и закономерно, если бы они не повторяли и не воспроизводили этим своей **центральной ошибки механического переноса на кинематографический творческий процесс методов управления кинематографией как ведомством.** Перенесенная в критику эта ошибка подменяла творческие интересы интересами управления, деформировала критику в укрывательство от анализа картин как произведений искусства и как результатов производственного процесса. Непосредственная зависимость критики от управления создала двусторонний «критический метод» покрывания творческих и организационных ошибок, который имел форму либо отстаивания ошибок во что бы то ни стало и против любой степени очевидности («Дезертир»), либо списывания ошибок руководства на счет творческих работников («Слава мира», «Жить», «Баба Алена» и многие др.).

Неправильность, допущенная в начале вычисления, вырастает в конце до астрономических размеров. Построенное на ошибке руководство критикой свело ее, быть может, без наличия чьей-либо злой воли, к рецензированию в зависимости от конъюнктуры в управлении, на производстве, в редакциях — к непостижимо равнодушному чистописанию по заданным шпаргалкам. Она так боялась, как бы чего не вышло, что у нее действительно ничего не выходило. Она теряла отношение к творческим проблемам, отрываясь от их конкретности неудержимо. Ведомственная направленность выбросила из **критики теоретическую дальновидность,** тот писательский размах, который немедленно на сегодня может быть не непосредственно необходим производству, но без которого оно само завтра не сможет прожить. Критика была превращена из представительства советской общественности в кино в представительство кино перед советской общественностью. Передвижка маленькая, — но очень серьезная.

В первом случае советское кино имело бы подсобный для творческих **кадров ищущий коллектив,** во втором случае оно получило в большинстве оторванный от них **исчательный аппарат.**

Критика поэтому стоит перед грудой загубленных поверхностью отношения тем, замолчанных пустотой фразеологии вопросов, обессмысленных кажущейся ясностью проблем. Но эта ясность от плоского равнодушия, простота от слепоты, порядок от схематизма. Под этой шелухой и осыпью нетронутыми лежат жизненные задачи и интересы кинематографии и критики, которые ждут живого хозяина.

Другие—руководители, редактора, директора—стоят в свою очередь перед взрощенной ими забюрократизированностью—даже не теории, а наугадного словоговорения, декорированного или недекорированного искусствоведческой терминологией, перед незнанием на каждом шагу, перед разрозненностью и зыбкостью недовыраженных и недоосмысленных эмпирических наблюдений, перед бессилием овладеть вниманием и интересами творческих работников, перед бессилием прощупать действительное направление завтрашнего дня.

Критика так же, как и отношение к ней, нуждается в капитальном переоборудовании. Нельзя думать, что низкий теоретический уровень кинокритики можно преодолеть силами самого кино. В кинокритику должны быть привлечены работники смежных областей искусствознания—из литературы, театра, изо. Критика, научно-исследовательская работа, печать должны быть приближены к кинематографическому творческому процессу. Это не нужно понимать вульгарно. Нет никакой надобности из критика делать консультанта. Но нужно решительно повернуть **направление** исследовательской работы—от бюрократического сочинения кустарных теорий к конкретной разработке проблем, **жизненно важных для творческой практики.**

Основные проблемы, стоящие перед теорией кино,—это проблемы кинодраматургии, звука, актера. **Но проблема сценария—это центральная проблема кинодействительности. Теоретическая разработка вопросов сюжета, характера, образности, проблемы типового и типического на материале кино не терпит отлагательства,** тем более, что именно кинодраматургия может служить местом сосредоточения сил, привлекаемых в кино из смежных областей искусствознания.

Основная задача критики—это прежде всего беспощадная критика самой критики, конкретность в анализе картин и их отдельных элементов. Нужно вытравить равнодушное верхоглядство, с которым кинокритика относится к творческим биографиям и судьбам мастеров и произведений, совершает «поцелуйный обряд» примиренчества со всеми явлениями художественной и производственной действительности, семенит за ними, а не ведет их, обессмысливается своей принадлежностью к кинематографии, а не осмысливает ее.

МИХАИЛ ШНЕЙДЕР.

ОКОЛО ПЛАНА

Сценарное неблагополучие Межрабпомфильм, намечавшееся еще на Всесоюзном темсовещании, до сих пор угрожает выполнению промфинплана. Возможно, что количество товарных единиц, выпущенных в 1934 г., будет соответствовать плану. **Но по тематике это будет совсем не то, что утвердило Всесоюзное темсовещание.**

Сейчас речь идет о сценариях и режиссерах, которые по плану должны пойти в производство в первой половине 1934 года.

По плану реж. **Немоляев** должен был в апреле начать подготовительный период. К этому времени ему надлежало сдать **«Карьеру Рудди»** и написать по утвержденному уже либретто сценарий **«Солнце смеется»**. Но **«Карьера Рудди»** сдана только в середине апреля. И только во второй половине апреля режиссер смог начать работу над сценарием — выехал в Московский район для подыскания колхозного стадиона и колхозников-физкультурников. Подготовительный период его перенесли сначала на середину мая. Но сейчас стало очевидным, что и этот срок нельзя считать окончательным. Ведь необходимо еще написать сценарий и провести через соответствующие инстанции. Задержка же этой фильмы особенно опасна тем, что в ней много натурных сцен натуры. Пропустив лето, придется или переносить с'емки на лето 1935 г., или переделывать сценарий «на зиму». И то и другое дорого и плохо.

Также необходимо снять лето и режиссеру **Шнейдерову** для его экспедиционной фильмы. Поэтому ему назначили подготовительный период с начала мая. Но к этому сроку режиссер Шнейдеров только успел представить сценарий на утверждение дирекции. Тема — приключение золотоискателя в тайге. Дальнейший путь сценария автоматически отсрочит начало производственной работы режиссера Шнейдерова.

Режиссер **Кулешов** должен был с июня начать свой новый производственный опыт — одновременную работу над двумя фильмами: **«Автомобиль»** и **«Кража зрения» (не запланированный темсовещанием)**. Однако к апреле ни один сценарий не был готов к пуску в производство. По «Краже зрения» с мая начинается экспедиционный период, сценарий же «Автомобиль» еще не закончен.

Режиссеру **Мутанова** по плану с 1 мая начинается подготовительный период по фильме **«Шаньго»**, планировавшегося совещанием как резерв. Но задержка с предыдущей фильмой повлекла за собой отсрочку. Репетиционный период по фильме «Шаньго» начинается с середины мая.

Режиссер **Барнет** вступает в подготовительный период с 1 июня. Сценарий уже сдан, принят дирекцией и передан на утверждение в дальнейшую инстанцию. Только при условии безоговорочного приема сценария режиссеру Барнету удастся пойти в производство в назначенный срок. В случае же, если понадобятся какие-либо переделки сценария, промфинплан производства будет нарушен и Барнетом.

Единственная пока «успокаивающая» группа — это группа режиссера **Савченко**. По плану она должна итти в производство в августе. Но для фильмы **«Иринкин рекорд»** нужны летние с'емки. А фильму хотят закончить, не дожидаясь лета 1935 г. Поэтому решено, что режиссер Савченко после сдачи **«Гармони»** сразу начнет ставить «Иринкин рекорд». Вместо полагающегося ему отпуска режиссер займется некоторыми доработками сценария и в июне **(вместо августа)** пойдет в подготовительный период.

Таким образом, в Межрабпомфильм очень мало групп, которые могли бы своевременно, с окончательно утвержденным сценарием вступить в производство. Замена «неудачников» другими фильмами, режиссерами, сценариями не решает затруднения. Мало того, такой «метод работы» компрометирует предварительную работу Всесоюзного тематического совещания. Зачем созывать совещания для составления «фильмных грамот», **около которых (а не по которым)** творятся самые разнообразные комбинации с заменой режиссеров и тем?

Очевидно, что сценарная подготовка Межрабпомфильм начата слишком поздно. **Этот печальный опыт руководства Межрабпомфильм надо обязательно иметь в виду для дальнейшей работы.** Следует уже сейчас заняться подготовкой сценариев на 1935 г. И **для обеспечения выполнения плана 1935 г. надо особенно энергично бороться за соблюдение сроков пуска фильм, идущих в производство в 1934 г.**

Г. АЛИНА

на производстве

15% эксперимента

Редакция «Кино» неоднократно освещала работу группы «Соловей-соловушко» (Межрабпомфильм). На деле создания цветной фильмы «Соловей-соловушко» истрачено свыше полумиллиона рублей, а сделано всего 15 процентов фильмоплана.

Сценарий «Соловей-соловушко» вступил в производство не утвержденным ни одной инстанцией, литературно и режиссерски недоработанным, сырым. После полуторагодовой работы группы было установлено, что сценарий нуждается в серьезной переделке, что целый ряд эпизодов нужно выбросить, что группа для с'емок не подготовлена и должна снова возвратиться к подготовительному периоду.

И подготовительный период не используется группой достаточно хорошо, нет углубленной интенсивной подготовки к с'емке. Режиссер Экк сдает переделанный режиссерский сценарий с опозданием на 10 дней против установленного срока. За апрель план намеченных работ выполнен на 50 проц.

Дав обязательство параллельно с работой над фильмой «Соловей-соловушко» выпустить несколько цветных короткометражек, группа сейчас окончательно переключилась на создание уже не короткометражек, а полнометражного кинорево «Экран расцветает», найдя, таким образом, себе временное занятие.

Эксперименты режиссера Экка продолжаются, реальных же результатов этих затянувшихся экспериментов пока нет. По предварительным данным можно, без особого опасения за точность, сказать, что в ориентировочную смету в 1 миллион рублей Экку не уложиться, и его, режиссера-единоличника, это собственно мало смущает.

Положение с фильмой «Соловей-соловушко» тревожно. И не смущает это дело не только режиссера Экка, но и организации, призванные проверять и помогать ему в работе. Стала ли работа группы «Соловей-соловушко» предметом обсуждения фабричной общественности Межрабпомфильм? Фабричный комитет и аппаратская организация фабрики играют роль пассивных наблюдателей и придерживаются политики невмешательства в работу группы «Соловей-соловушко». Эту же политику невмешательства проводит и партийная группа. Ничего не сделала она, чтобы предотвратить срывы в работе с'емочной группы, чтобы обеспечить нормальную работу ее.

Парторг производственной партгруппы Бияли (он же директор группы «Соловей-соловушко») говорит, что «Соловьем-соловушкой» парторганизация еще не занималась, что вопрос этот, мол, намечен к обсуждению, что очередь до него еще пока не дошла.

Партийная группа, призванная быть «ведущей силой на производстве», таковой на фабрике Межрабпомфильм пока не является. Партгруппа не боролась с расхлябанностью и бесхозяйственным ведением дела, имевшим место в группе «Соловей-соловушко». Она не мобилизовала творческих работников на выполнение производственного плана, не воспитывала в работниках группы социалистического отношения к делу.

Основного, что коренным образом меняет роль первичной партийной организации, нет в работе производственной партгруппы Межрабпомфильм.

А ведь некоторые работники фабрики склонны утверждать, что перестройка партийной работы прошла на Межрабпомфильм удачно.

Они, очевидно, считают, что созданием партгрупп, выделением парторгов, ликвидацией отдельных секторов завершается перестройка работы. А ведь настоящая-то перестройка заключается в изменении содержания работы, в том, чтобы, не подменяя собой творческих и хозяйственных руководителей, парторганизация руководила бы вопросами производственной жизни и всеми видами партийно-массовой работы обеспечивала выполнение плана. В производственной партгруппе фабрики Межрабпомфильм нет этого. «Соловей-соловушко» — тому свидетель.

Р. З.

РАБОТА С'ЕМОЧНЫХ ГРУПП МЕЖРАБПОМФИЛЬМ

● Группа режиссера **Федорова** (фильма **«Победители»**) 12 мая выезжает в Ленинград на натурные с'емки. По возвращении группа проведет 10—12 дней на натуре под Москвой и затем будет подготавливать картину **к сдаче, которая назначена на 15 августа.**

● Режиссер **Гиндельштейн** («Любовь и ненависть») закончил павильонную с'емку «комнаты Василисы», в которой проходит большая часть фильмы. Сейчас, пользуясь хорошей погодой, группа заканчивает с'емки похорон. По окончании этого эпизода группе будет дано 14 дней на оставшиеся окончательные мелкие доснятия, после чего начнется монтаж и озвучание.

● Режиссер **Андриевский** («Рур») заканчивает павильонные с'емки и в мае же должен закончить натурные с'емки очень сложного эпизода — бой Руров на натуре. Тем не менее предполагается закончить с'емки в мае, так как окончательный срок сдачи фильмы — август. Два месяца даются на монтаж и тонировку фильмы.

● Режиссер **Столпер** закончил с'емку фильмы **«Медь»**. Сейчас ведется тонировка. Сдача фильмы ожидается **к 20 мая.**

● Режиссер **Ледащев** заканчивает фильму **«Жизнь Ивана»**. С'емки уже сделаны все, почти закончена тонировка, три дня дано на звукомонтаж, и в 20 числах мая режиссер **должен сдать законченную картину.** Одновременно ведется работа над немыми вариантами фильм: **«Карьера Рудди»** (10, 12 мая принимается монтажный план), **«Восстание рыбаков»** и **«Рваные башмаки»**, над которыми работает режиссер **Шитова.**

● Закончен немой вариант **«Окраины»** и принята немая фильма режиссера **Пашкова** «Прыжок с трамплина».

● Режиссер **Доллер** работает сейчас над сценарием **«Киноконцерта»**. Для этой фильмы уже сняла польскую певицу Еву Бандровска-Турска.

● Режиссер **Вано** заканчивает тонировку и в конце мая сдает мультипликационную фильму **«Сказка о царе Дурандзе»** по сценарию Курга.

образцовый КИНОТЕАТР

Не любят, не уважают зрителя в кинотеатре. О нем вспоминают, когда не выполнен промфинплан и в официальных отчетах о работе со зрителем.

К счастью, не все кинотеатры таковы. Есть кинотеатры, в которых зрителя любят, уважают, стремятся сделать все, чтобы зритель чувствовал себя непринужденно, весело, легко. К таким кинотеатрам принадлежит и «1 художественный» в Москве. Именно этот кинотеатр президиум ЦК Рабис избрал об'ектом для специального заседания и обсуждения.

«1 художественный» кинотеатр (директор Иванов), входящий в систему кинотеатров Мосгоркино, усвоил одно простое положение: все для зрителя, все делать так, чтобы зритель мог отдохнуть, развлечься, повеселиться. Сказать, что уже сегодня кинотеатр сделал все, что нужно, было бы опрометчиво, но сделано многое, это—безусловно, и заслуга, в том, что уже есть в кинотеатре, принадлежит всему рабочему коллективу театра.

В чем же секрет?

Секрет очень прост: коллектив кинотеатра «1 художественный» начал овладевать уменьем культурно работать. Далось это им через поднятие собственной культуры. Соцсоревнование и ударничество проводится и осуществляется не на бумаге, а на деле, ибо находится под постоянным и бдительным контролем. Прекрасно налажено и поставлено культурно-бытовое обслуживание работников театра. Есть своя хорошая столовая, работоспособное коопбюро. Обслуживающий персонал ходит в чистой униформе. Строго следят друг за другом, чтобы обращение со зрителем было вежливое, предупредительное. У кинотеатра лучший в Москве симфонический оркестр — 23 человека.

Но есть и срывы. Главные из них: зал хроники и полтинники сверх кассовой цены билета за эстраду.

Идея организации зала хроники была хорошей, но ее извратили тем, что, показывая хронику в специальном, но маленьком и плохо приспособленном зале, не показывают хронику всем зрителям в зрительном зале.

Восполняя расход на эстрадные концерты, кинотеатр всю тяжесть этих расходов переложил на зрителя и берет лишний полтинник со всякого билета. В то же время зритель в фойе при концертных выступлениях лишен самых элементарных удобств. Зритель вынужден стоять, тянуться, чтобы хоть что-нибудь увидеть, и обливаться потом в тесноте. И наконец, эти полтинники, удорожая цены на билеты, ускользают от обложения госналогом и от учета финорганами. Это какие-то особые сверхплановые, не учитываемые поступления.

— Я отнюдь не собираюсь отрицать полезность политико-воспитательной работы со зрителем, — говорит т. Боярский,—но эту работу необходимо сочетать с тем, что зритель идет в кинотеатр развлечься, отдохнуть, повеселиться. И едва ли он вас поблагодарит, если вы его начнете оглушать лекциями и докладами. Давайте в музыке побольше легких вещей. Ничего предосудительного или преступного не будет в устройстве в фойе танцев для зрителя. Словом, побольше культурных развлечений, побольше культурного веселья и смеха.

Зритель должен чувствовать заботу о себе уже при входе, при встрече с обслуживающим персоналом, в фойе, уютном и удобном, зрительном зале, проветриваемом и оборудованном, у выхода, организованного без толкотни и суматохи.

— Мы еще не можем сказать, — закончил т. Боярский,—что всем этим обладает «1 художественный» кинотеатр, но вся сумма мероприятий, осуществляемых в этом кинотеатре, делает его образцовым кинотеатром городского типа.

Президиум ЦК Рабис, ознакомившись и обсудив деятельность «1 художественного» кинотеатра, постановил присвоить ему наименование **образцового** городского кинотеатра и премировать работников.

В ближайшее время ЦК Рабис организует конкурс на лучший кинотеатр Советского союза.

Ш.

ИЗ ПОСТАНОВЛЕНИЯ ПРЕЗИДИУМА ЦК РАБИС

Слушали: заявление режиссера тов. А. М. Роома. (Доклад т. Боярского).

Постановили: 1) Считать, что газета «Кино» правильно осветила дело т. Роома, подняв его на необходимую принципиальную высоту.

2) Заявление т. Роома о признании им своих ошибок считать удовлетворительным.

3) Редакционный комментарий газеты «Кино» по поводу заявления т. Роома считать неправильным.

4) В виду признания т. Роомом своих ошибок и обещания в дальнейшем исправить эти ошибки, обратиться к начальнику ГУКФ т. Шумяцкому с просьбой о предоставлении т. Роому возможности творческой работы в кинопромышленности.

От редакции: Постановление президиума ЦК Рабис редакция считает правильным.

Ответственный редактор М. Д. КОРОЛЬ

Издатель — Журнально-газетное об'единение.

РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7. тел 1-91-45.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69.

Подписная цена: 12 мес.—12 руб., 6 мес. — 6 руб., 3 мес. — 3 руб. Подписка принимается только с текущего месяца Жургазоб'единением (Москва, 6, Страстной бульвар, 11) и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

ВУАЛЬ И ИСТОРИЯ*

Совершенное отсутствие на русском языке книг по общей истории кинематографии придает большое значение появлению работы т. Шипулинского. Книга призвана заполнить существенный пробел. Но насколько удачно, в какой мере она может дать читателю подлинное знание истории кино?

Уже в предисловии П. Бляхина правильно отмечается, что работа Шипулинского — не история кино в целом, а лишь история художественной кинематографии, что автор «забывает развить главу о формализме и документализме», что «автор... едва затронул... проблему кинодраматургии, проблему сценария и сценариста» и что, наконец, «весь материал смонтирован кусочно, отрывочно, напоминая фильму аттракционов».

С этой критикой нельзя не согласиться. Тов. Шипулинский несомненно обладает **большим знанием фактов и событий по истории кино, биографий изобретателей, режиссеров и актеров.** Но он недостаточно умеет справиться с этим материалом, построить из него четкую, ясную и убедительную концепцию. Он скользит по поверхности явлений, излагает множество фактов, а иногда и исторических анекдотов. Это не столько история, сколько какая-то фактология плохо, где отбор фактов сделан не всегда достаточно обоснованно.

Так обстоит дело уже в самых первых главах книги, где излагается история изобретения кинематографа. Множество имен, биографий изобретателей, перипетий конкурентной борьбы запутывают и загромождают читателя, мешают ему усвоить главную логику развития идеи кинематографа.

Нельзя дать подлинной истории кино в целом, минуя научное и популярно-учебное кино. И само собою понятно, что история кино как искусства должна быть прежде всего историей сложения и развития данной формы идеологии. **История киноискусства есть прежде всего история борьбы и смены художественных идей, художественных мировоззрений в их данной специфической форме.** Это борьба художественных стилей кинематографии есть специфическое выражение борьбы идей вообще, борьбы классов в конечном счете. Следовательно, это есть история познания и истолкования об'ективной действительности специфическими средствами киноискусства.

Между тем, т. Шипулинский в лучшем случае дает изложение борьбы и смены жанров кинематографии — появление хроники в виде детской фильмы, вытеснение их драмой и затем опять возрождение хроники и появление агитфильм в наши дни. Он в лучшем случае анализирует влияние на кино театра и литературы, их освоение и преодоление кино. **Но остается неосвещенным самое главное: борьба и смена идей в кино, взятых как органическое единство формы и содержания.** Т. Шипулинский не дает развернутого анализа и критики не только формализма и документализма, что отмечает П. Бляхин, но и вообще ясной картины борьбы творческих методов. Тем самым остаются без ответа существеннейшие вопросы **преемственности, наследия и его использования в наши дни.**

Вместо этого даются биографии режиссеров, кинозвезд и беглые их характеристики, в лучшем случае простые перечисления тех новых приемов, которые они внесли в кинематографию. Даже наиболее обстоятельно изложенные главы о творчестве Дортера, Гриффита, Чаплина, мастеров французской группы **«Авангард» ни в какой мере не являются подлинно искусствоведческим анализом их творческого метода, их стиля.** Недостаточно ясно представляя себе проблему стиля, т. Шипулинский не может дать и настоящего марксистского классового его об'яснения. **В этой области у него царит самое грубое упрощенство. Как вместо анализа стиля в целом он в лучшем случае излагает и критикует фабулы фильм или излагает отдельные приемы (крупный план, наплыв, диафрагма и т. п.), так и здесь вместо действительно углубленного анализа явлений во всей их фактической сложности и противоречивости, он их упрощает и дает им об'яснения, в которых неизвестно чего больше — культаризации марксистского метода или простой наивности.**

Исходя из правильного ленинского положения, что в классовом обществе нет и не может быть «свободного», «бесклассового искусства», что разговоры о свободе художника или артиста в капиталистическом обществе есть непонимание или маскировка его зависимости от денежного мешка, Шипулинский понимает это положение наивно и **буквально.** Он зачастую стремится **непосредственно и прямолинейно** выводить факты киноискусства из экономики и условий производства, опять-таки **упрощая верную мысль о теснейшей зависимости кино, являющегося отраслью промышленности, от капиталистической экономики.** Он правильно доказывает, как в послевоенном, фашизирующемся кино происходит процесс превращения его в непосредственное орудие буржуазной диктатуры, как монопольный капитал непосредственно и грубо диктует содержание и форму фильм работникам кинематографии. Но наивным упрощенством является **сведение к этому всей истории кинематографии, начиная с ее возникновения.**

Неверно и вульгарно пытаться всякое идейное движение в кино непосредственно вывести из условий производства, из соображений только стоимости производства и условий кинопроката или также непосредственно свести к той или иной политической задаче дня. Действительный процесс классовой борьбы и выражения конкретных задач правящего класса, выражения умонастроений различных классовых прослоек в киноискусстве, как и во всяком другом искусстве, куда сложнее, нежели это представляется т. Шипулинскому.

Применяемый Гриффитом прием с'емок крупным планом через вуаль об'ясняется склонностью буржуазии «вуалировать» действительность. Все формальные достижения французской группы «Авангард» об'ясняются простой конкуренцией. Имея мало средств, французские режиссеры после войны вынуждены отказаться от сложных и дорогостоящих американских постановок, а потому создают новый стиль и т. д. Не менее наивно и об'яснение возникновения приема монтажа (125) или утверждение, что сценарный кризис был предвестник всеобщего кризиса капитализма.

Это упрощенство, экономизм, неумение разобраться в действительной сложности выражения идей господствующего класса в искусстве, сложности этих путей есть в большой мере результат той пресловутой «теории социального заказа», которую очевидно, разделяет автор. Во всяком случае, термин «социальный заказ» пестрит по всей книге. Между тем, давно пора окончательно распрощаться с этой вульгарной и механистической теорией. И если она еще не разоблачена кое для кого, то ее приложение т. Шипулинским к истории кино должно убедить всех еще не убежденных.

Когда искусствовед, слабо владеющий методом марксизма, затрудняется в классовой атрибуции какого-либо художественного явления, он неизменно обозначает его, **как мелкобуржуазное.** Промежуточное положение мелкой буржуазии, пестрота ее состава, противоречивость ее идеологии легко позволяют более или менее убедительно приписывать ей все, что заблагорассудится автору. Тов. Шипулинский широко пользуется этой возможностью, и мелкая буржуазия приходит ему на помощь настолько часто, что это становится просто надоедливым. Автор приписывает мелкой буржуазии несвойственные этой прослойке чувства и идеи, часто являющиеся явным выражением антагонистических ей социальных форм, или безапелляционно об'являет такие вещи, как изображение любви, лирики и вообще человеческие чувства в кино, обязательно мещанством. Вместо того чтобы анализировать сложную противоречивость действительности, он замещает противоречия движения неподвижностью логических противоречий своего собственного анализа.

Весь классовый анализ книги т. Шипулинского можно, в конденсациях, свести к следующим незатейливым положениям: крупная промышленная и финансовая буржуазия использует непосредственно и прямо (только более скрыто или завуалированно) для отвлечения масс от классовой борьбы, для замены нехватающих материальных благ показом их в кино. Мелкая буржуазия и отчасти пролетариат идут на удочку и или стремятся «забыться» в кино от ужасов жизни, либо истерически их раздувают и мистифицируют (кино послевоенной Германии). И это все. Вопросов действительных, положительных достижений кино, его об'яснения мира, несмотря на всю ложь буржуазной культуры, внутренних противоречий самого империализма, который, утверждая себя, сам себя отрицает, всех действительных проблем и сложнейших вопросов автор не касается вовсе или до абсурда их упрощает.

Книга эта, несмотря на обилие фактического материала, не заполнит зияющего пробела — отсутствия у нас истории кинематографии.

По-настоящему, научно и серьезно выполнить такую работу вряд ли может сейчас один автор. За это дело должны взяться коллективно научные силы НИКФИ и ГИК. Создание подлинно марксистско-ленинской, научной истории кино — актуальнейшая задача нашего киноведения.

А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ

* Ф. Шипулинский: «История кино», т. I, «История кино на Западе» М. 1933.

УДАРНИК У Каменного моста, телефон В-1-76-55. Трамв. 3, 10, 11, 18, 24, 25, 26. Автоб. 10, 23, 24. Нач. с 12 час. дня. Касса пред. прод. откр. с 10 час. утра. В ФОЙЕ концерт. выступлен. В программе — Экстренный выпуск: ПЕРВОМАЙСКИЙ ПАРАД, звуковой журн. № 11.

Сегодня и ежедневно звуковой фильм производ. Ленфильм

СЕРДЦЕ ТУРЦИИ

С 11 мая гастроли Ленинградского ДЖАЗА Якова СКОМОРОВСКОГО

АРС ул. Горького, 61, Тел. 5-43-47. Нач. сеан. 6, 7.30, 9 и 10.30. В фойе оркестр п/у. А. КОРЭ.

СЕГОДНЯ ВОСТОЧНАЯ ДРАМА

НАМУС

УРАН Сретенка, 19, тел. 3-27-30. Нач. сеансов с 12 час. дня. Вечером в ФОЙЕ концерты

СЕГОДНЯ НОВЫЙ ФИЛЬМ сверх программы хроника

ПЕРВОМАЙСКИЙ ПАРАД

УНИОН ул. Герцена, 23. Тел. 1-53-44. Нач. сеанс. с 12 час. дня.

Ежедневно художественный звуковой фильм

ТИХИЙ ДОН

в фойе симфоник. оркестр п/у. А. ЧУВАСОВА.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ Арбатск. пл., т. 1-67-95 нач. с 12 ч. В спец. зале хроники: 1) Экстренный выпуск производ. Союзкинохроники. «Первомайский парад на Красной площади; 2) Корабли идут в Якутию. (Поход «Красина»).

ЕЖЕДНЕВНО МОНОПОЛЬНО 2-й месяц постановки художеств. звуковой фильм

ГРОЗА

ПО ОСТРОВСКОМУ.

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ Пушкинская пл. Телеф. 3-90-48. Нач. сеанс. с 12 ч. дня. В прогр. журнал Союзкинохроники в ФОЙЕ ВЕЧ.

ДЖАЗ-АНСАМБЛЬ В. КНУШЕВИЦКОГО. ДНЕМ ДЖАЗ п/у. КОНСТАНТИНОВИЧА

СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО НОВЫЙ ЗВУКОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ ПРОИЗВОД. МЕЖРАБПОМФИЛЬМ

ВОСТОККИНО пл. Свердлова 3. Тел. 5-54-55. Театр открыт с 11 час. дня. В фойе с 7 час. вечера ДЖАЗ-ОРКЕСТР п/у. А. ПОЛОНСКОГО.

КАРЬЕРА РУДДИ

Ц. Д. К. А. пл. Коммуны, 2 (б. Екатерининская) тел. 87-12, 1-09-85, доб. 5. Нач. с 3 час. дня.

ТАГАНСКИЙ Н.-Таганская площ., тел. Ж-1-39-80 Нач. с 4.30. В фойе оркестр под упр. ДЬЯЧЕНКО. В программе звук. фильм производ. Союзкинохроники. При театре фотоателье.

Режиссер В. НЕМОЛЯЕВ.

ЧИТАЙТЕ № 4 ежемесячного иллюстрированного журнала

СОВЕТСКОЕ КИНО

Выходит под редакцией: Н. Агаджановой, А. Довженко, М. Колотилова, Н. Лебедева, В. Пудовкина, Н. Шенгелая, Ф. Эрмлера, К. Юкова (отв. редактор).

Передовая—Боевой участок советской кинематографии.
Р. КАЙМАН—Заметки редактора кинохроники.
М. ТРОЯНОВСКИЙ—О киноаппаратом на «Челюскине».
О. ВРИК—Заметки о кинохронике.
Н. КАРИЙ—Очерк за экраном.
С. СЕГАЛ—«Наука и техника».
В. НЕБЫЛИЦКИЙ—О жанрах кинохроники.
В. МОРГЕНШТЕРН—На линии огня.
МОНТЕГЮ—Советская кинохроника глазами американца.
Д. ЯШИН, Д. ЛЕНГЕФЕР — Советская кинохроника на заграничных экранах.
К. КСАНДРОВ — Кинохроника вооружается техникой.
Л. СЛАВИН — «Частная жизнь Петра Виноградова» — окончание (литературный вариант сценария).
Р. РОКК — «Дом Кино — Дом РосАРРК».
Л. СКОРОДУМОВ — Два опыта

№ 4 «Советское кино» посвящен советской кинохронике. В номере до ста иллюстраций. Портреты работников Союзкинохроники и кадры из работ Союзкинохроники.

Цена номера 1 руб. 50 коп.

Требуйте во всех киосках Союзпечати.

Подписная цена: 12 мес.—16 руб., 6 мес.—8 руб., 3 мес.—4 руб. 50 коп.

...волит. Главлита В—78 834.

Типография газеты «За индустриализацию» Москва, Цветной бульвар, 30.